АЛЬМАНАХ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ КАФЕДРЫ БАЛЕТОВЕДЕНИЯ

ВОСЬМОЙ ВЫПУСК



Академия Русского балета
имени А. Я. Вагановой

Санкт-Петербург, 2024

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

АЛЬМАНАХ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ КАФЕДРЫ БАЛЕТОВЕДЕНИЯ

ВОСЬМОЙ ВЫПУСК

Санкт-Петербург
2024

УДК 793.3(078)
ББК 85.32П Е36

Е36 Альманах студенческих работ кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Восьмой выпуск. 2024. – 160 с.

ISBN 978-5-93010-226-0

Кафедра балетоведения Академии Русского балета
имени А. Я. Вагановой

Ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой
Н. М. Цискаридзе

Составитель и научный редактор Л. И. Абызова



ДОРОГИЕ УЧЕНИКИ И КОЛЛЕГИ!
УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

У вас в руках восьмой номер альманаха студенческих работ, подготовленный кафедрой балетоведения. Разные по тематике, эти работы свидетельствуют, что педагоги кафедры прилагают много сил и энергии, чтобы студенты получили необходимые профессиональные навыки. Приятно видеть, продолжают развиваться связи между факультетами, что круг тем, к которым обращаются ученики, становится шире.

Как всегда, хочу отметить, что для наших студентов большая честь увидеть свои работы, изданные под грифом Академии Русского балета. Поздравляю авторов! А педагогов кафедры балетоведения благодарю за энтузиазм в деле воспитания новых талантливых специалистов.

Николай Цискаридзе,
Ректор Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой,
Народный артист России,
Лауреат Государственных премий

ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!



В восьмом номере Альманаха студенческих работ, подготовленном кафедрой балетоведения, собраны учебные и творческие работы по разным дисциплинам кафедры, которые, на наш взгляд, могут представлять интерес за рамками учебных заданий.

Меня особенно радует, когда студенты сами предлагают свои опусы для печати, пишут их специально. Энтузиастов ждет редкая награда – публикация на станицах престижного издания под патронатом кафедры балетоведения (а такая кафедра – единственная в мире).

Прошу учесть, что курс авторов-студентов и должности научных руководителей указаны на момент написания работ.

Благодарю молодых авторов и их педагогов, чей труд позволил собрать настоящий сборник. За возможность его издания благодарю проректора по научной работе и развитию Светлану Витальевну Лаврову и ведущего специалиста издательского отдела Игоря Владимировича Васильева.

Особую сердечную благодарность приношу нашему ректору Николаю Максимовичу Цискаридзе за постоянное внимание, неизменную поддержку и помощь.

Л. И. Абызова,
Профессор кафедры балетоведения,
кандидат искусствоведения

Вячеслав Гнедчик
Бакалавриат. IV курс. Направление подготовки: 52.03.01
«Хореографическое искусство».
Образовательная программа: «Педагогика балета»
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения,
профессор кафедры балетоведения

ХОРЕОГРАФИЯ А. БУРНОНВИЛЯ КАК МАТЕРИАЛ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ СТУДЕНТОВ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ

Хореографические шедевры датского балетмейстера А. Бурнонвиля все чаще становятся материалом сценической практики студентов Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. В 2015, 2017 и 2021 годах его наследие было представлено в репертуаре выпускных спектаклей сценой «Школа танца» из балета «Консерватория», в 2019 было показано Pas d'action из балета «Неаполь», а в 2022 году впервые после длительного перерыва в программу вошло pas de deux из балета «Фестиваль цветов в Дженцано». Кроме того, ученики участвуют в спектакле «Сильфида» Мариинского театра. Это свидетельствует об интересе к произведениям Бурнонвиля и ценности его хореографии для профессионального роста студентов.

«Школа танцев» из балета «Консерватория»

Балет «Консерватория, или Брачное объявление в газете» Х. С. Паули был поставлен в 1849 году в Копенгагене. Этот двухактный спектакль в водевильном жанре занял важное место в истории балетного искусства прежде всего благодаря первому акту – дивертисменту «Школа танцев», который является одним из первых примеров сценической репрезентации балетного класса.

Данный дивертисмент можно назвать данью А. Бурнонвиля дням обучения в Парижской Консерватории у О. Вестриса, во многом сформировавшим его как артиста и балетмейстера, а

также и французской балетной школе, Парижской опере, представлявшим «идеал его балетного совершенства»[1].





Мариинский театр. Выпускной спектакль АРБ. «Консерватория». 2021 г.
Фотограф А. Лушпа

[1] Выпускной спектакль Академии русского балета им. А. Я. Вагановой 2017 г. [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Z8VnJW1jbq4. (Дата обращения 27. 02. 2024).

Спектакль шел на сцене Датского Королевского балета вплоть до 1934 года, а затем был снят с репертуара в связи с тем, что руководство сочло его устаревшим. Однако в 1942 году директор балетной труппы Г. Ландер воссоздает первый акт в качестве самостоятельного одноактного дивертисмента, а позже, в 1995 году балет был вновь поставлен на сцене Датской Королевской оперы полностью. Сегодня целиком спектакль исполняется достаточно редко, однако сцена «Школа танцев» часто включается в репертуар различными трупами по всему миру.

В Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой «Школа танцев» впервые была включена в репертуар выпускного спектакля в 2014 году и с тех пор повторяется с некоторой периодичностью. Важной особенностью и большим плюсом данной постановки с образовательной точки зрения является то, что хореография подразумевает участие исполнителей разных возрастов и позволяет приобщить к процессу подготовки не только выпускников, но и учеников начальных и средних классов. Это, с одной стороны, дает репрезентативность работы всей школы, а с другой, позволяет студентам с раннего возраста взаимодействовать со стилистически отличной хореографией, что обогащает их кругозор и развивает координацию.

Говоря о хореографическом тексте постановки, важно выделить следующие моменты:

1) Несмотря на то, что в картине занято довольно большое количество исполнителей (порядка 30), рисунок танца не отличается композиционной сложностью, т. к. основан на репрезентации балетного класса, где артисты или студенты исполняют заданные комбинации либо в небольших группах, либо полным ансамблем. Таким образом, невзирая на отсутствие сложной геометрии и географии перемещений, от исполнителей требуется соблюдение предельной чистоты линий и синхронности, которые являются важнейшими навыками для артистов кордебалета.

2) Сам хореографический текст – прямое воплощение балетмейстерского языка А. Бурнонвиля. Важной стилистической особенностью данного хореографического материала является то, что поскольку местом действия выбрана Франция и более того Парижская Консерватория, пластика рук и корпуса как будто

обретает чуть большую лиричность и одновременно строгость, а взгляд и манеры исполнителей – отрешенность, присущие французским балетам романтизма, в отличие, например, от «итальянских спектаклей» хореографа, для которых свойственна большая внешняя и внутренняя энергичность. Также можно отметить обилие «мягких» подъемов и сходов с пальцев у девушек, характерных именно для французской балетной школы.

3) По структуре дивертисмент состоит из нескольких небольших частей: общие комбинации у палки, пальцевые и прыжковые комбинации в небольших группах на центре зала, классически структурированное pas de trois солистов и финальная общая кода. Как таковой линейный сюжет отсутствует, поэтому главной актерской задачей для исполнителей становится передача не отношений между героями, а именно стиля, настроения, атмосферы места и эпохи. Очень интересно и точно их уловил танцевальный критик Тоби Тобиас, отметивший в рецензии на спектакль, что: «Хореография должна быть предложена публике в дружелюбной, скромной манере, в которой нет ничего фальшивого. И какая бы группа ни находилась на сцене в данный момент, все ее участники должны представить себя частью сердечного сообщества. Танцевать в соответствии с ценностями Бурнонвиля – значит создать метафору цивилизованного поведения»[1].

Оформление спектакля также является значимым элементом его идентичности. Н. М. Цискаридзе подчеркивает: «Когда мы готовили этот спектакль, то, конечно, хотелось окунуться в ту эпоху, в которой существовал А. Бурнонвиль. Потому, за основу я взял картины Эдгара Дега, и мы создали такой спектакль в стиле балетов, которые рисовал этот замечательный художник»[2]. Для студентов, в свою очередь, это уникальная возможность физически погрузиться в атмосферу полотен мастера, прочувствовав и опытным путем дополнив знания, полученные на предметах смежных дисциплин, таких как «История изобразительного искусства».

[1] *Tobias T.* Seeing Things: [Электронный ресурс] URL: https://www.artsjournal.com/tobias/2011/09/bournonville_remembers.html (Дата обращения: 11.04.2024).
[2] Выпускной спектакль Академии русского балета им. А. Я. Вагановой 2017 г. [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Z8VnJW1jbq4 . (Дата обращения 27. 02. 2024).

Поскольку «Школа танцев» является очень многогранным и специфическим произведением, постановочный процесс осуществлялся при непосредственном участии Дины Берн Ларсен, всемирно признанной специалистки по наследию А. Бурнонвиля, а в прошлом – солистки Датского Королевского балета. Это позволило перенять все детали и нюансы стилистического и технического исполнения хореографии А. Бурнонвиля с наибольшей близостью к первоисточнику не только студентам, но и преподавателям. Художественный руководитель Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой Жанна Исмаиловна Аюпова комментирует процесс подготовки спектакля следующим образом: «Смотрим, отрабатываем все вместе, и Николай Максимович Цискаридзе в том числе. Необходимо выучить новую координацию, что довольно трудно, еще и стиль сам непривычный: другие руки, акценты. Для детей это сложно, т. к. это отличается от того, что они привыкли делать в классе»[1].

В результате, данные, полученные в ходе анализа хореографического материала картины «Школа танцев», во-первых, позволяют сделать вывод о его полном соответствии функциям сценической практики, а во-вторых, обосновать его ценность и значимость с точки зрения процесса профессиональной подготовки учащихся.

Pas de deux из балета «Фестиваль цветов в Дженцано»

Одноактный балет «Фестиваль цветов в Дженцано» поставлен А. Бурнонвилем на музыку Э. Хельстеда и С. Паули для Датского Королевского балета и впервые показан публике 19 декабря 1858 года.

В основу либретто лег небольшой рассказ о разбойниках из «Путевых впечатлений» А. Дюма, а также на создание балета в значительной степени повлияло общее увлечение датчан того времени искусством Италии. Поэтому сюжетная линия строится вокруг молодых влюбленных Розы и Паоло, а действие разворачивается в небольшом итальянском городке Дженцано ди Рома,

[1] Цискаридзе учится танцевать датский балет вместе с учениками Академии Вагановой: [Электронный ресурс]. URL: https://piter.tv/event/Ciskaridze_uchitsya_tancevat_datskij_balet_vmeste_s_uchenikami_Akademii_Vaganovoj (Дата обращения: 12.04.2024).

в котором с конца XVIII века ежегодно проходит всемирно известный Цветочный фестиваль «Infiorata di Genzano di Roma del Corpus Domini», потрясающий зрителей своим размахом и сегодня.

Целиком спектакль исполнялся до 1929 года, однако pas de deux из балета и дальше продолжало жить в стенах Датской Королевской балетной школы, что позволило сохранить шедевр А. Бурнонвиля в своем первозданном виде. В 1949 году Г. Ландер вернул Pas de deux в репертуар театра, и со временем оно стало одним из наиболее известных и широко исполняемых по всему миру произведений мастера, а театральные критики называют данное Pas de deux «одним из самых совершенных произведений А. Бурнонвиля»[1].

В 2022 году большой pas d'action из балета А. Бурнонвиля «Фестиваль цветов в Дженцано» впервые украсил репертуар выпускного спектакля Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. В спектакле были заняты студенты выпускного курса М. Арбатов (класс Н. М. Цискаридзе) и П. Зайцева (класс профессора М. А. Васильевой), исполнившие ведущие партии, а также учащиеся 6, 7 и 8 классов в составе кордебалета.

Структура pas de deux является классической: entrée, adagio, мужская вариация, женская вариация, мужская coda, женская coda и завершает все общая coda солистов и кордебалета. Однако, несмотря на использование общепринятой формы, данное pas de deux имеет множество нюансов, которые и составляют его индивидуальность, отражая и фиксируя стилистические принципы балетмейстера.

Начиная с entrée хореография отличается обилием элементов petit allegro, комбинируемых с большими прыжками, что в сочетании с быстрым темпом вариаций передает юношескую легкость и игривость персонажей и в то же время является испытанием виртуозности солистов. Отношения между героями в данном pas de deux в полной мере начинают раскрываться во время adagio, где исполнители наиболее активно взаимодействуют друг с другом. В дуэте отсутствуют сложные вращения, нет ни одной

---

[1] *Aschengreen E. A.* Charming Lover's Meeting: [Электронный ресурс] URL: http://www.bournonville.com/bournonville33.html. (Дата обращения: 05.03.2023).

верховой поддержки, поэтому хореографический текст строится на изящных позах, игре взглядов и коммуникации партнеров. Главной задачей исполнителей становится показать молодых влюбленных, слегка смущенных, но в то же время искренне заинтересованных друг в друге. На протяжении дуэта они ведут игру: молодой человек предстает галантным и предупредительным, а девушка то застенчиво отводит взгляд, то убегает от партнера, увлекая его за собой.

Для установления соответствия хореографического материала критерию, предусматривающему закрепление материала, пройденного на уроках специальных дисциплин, хореографический текст pas de deux был соотнесен с основными задачами восьмого года обучения (выбор обусловлен классом обучения солистов), указанными в рабочей программе Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой по дисциплине «Классический танец», а также программными движениями данного класса:

- «совершенствование, закрепление и художественная отработка пройденного материала;
- овладение стилевыми особенностями исполнения комбинаций в зависимости от характера музыки;
- развитие исполнительской виртуозности, артистичности и индивидуальности учащихся»[1].

Для дополнения общей картины и выявления индивидуального отношения студентов к репетиционному процессу и его результатам, было проведено интервью с М. Арбатовым и П. Зайцевой, принимавшими участие в процессе подготовки спектакля.

Хореографический материал pas de deux строится преимущественно на движениях, изучаемых в шестом и седьмом классах, и включает в себя такие программные движения восьмого года обучения как: jeté en l'air en tournant в 1-й arabesque по кругу (женская вариация), cabriole подряд по диагонали (entrée), grand jeté en tournant на attitude effacée с sissonne tombé-coupé (coda) и др.

---

[1] Классический танец: Рабочая программа дисциплины по специальности 52.02.01 Искусство балета / Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой; Н. М. Цискаридзе, Ж. И. Аюпова, М. А. Васильева и др. Отв. ред. Л. А. Меньшиков. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2018. С. 23.



Мариинский театр. Выпускной спектакль АРБ. «Фестиваль цветов в Дженцано». 2022 г. Фотограф А. Лушпа

При подготовке pas de deux учащиеся сталкиваются с необходимостью овладения стилевыми особенностями исполнения хореографии А. Бурнонвиля такими как специфическая координация рук, неожиданные и многократные перемены epaulement, насыщенность хореографического текста, обилие мелкой техники и т. д. М. Арбатов отмечает, что «в классе Николай Максимович постоянно давал упражнения и комбинации специально на отработку мелкой техники специфики Бурнонвиля: glissade, jeté, entrechat, pas de bourrée… начиная это все прорабатывать с палки, потом на середине и на прыжках». П. Зайцева комментирует процесс подготовки следующим образом: «Марина Александровна Васильева добавляла в урок больше движений, которые встречаются в вариации: double rond de jambe en l’air с окончанием в plié у палки, double en l’air в прыжках, очень много brisé, что помогло мне добиться легкости и уверенности в движениях». Это позволяет сделать вывод о том, что материалы сценической практики и урока классического танца тесно связаны и оказывают взаимное влияние друг на друга, особенно в контексте овладения стилевыми особенностями исполнения комбинаций.

Помимо этого, студенты отмечают, что работа над спектаклем помогла им развить артистичность и улучшить

навыки создания сценического образа. «Это pas de deux очень игривое – постоянно нужно отыгрывать каждый момент в дуэте. Нет поддержек, но есть жесты и актерская игра», – говорит М. Арбатов. «Репетиции часто посещала Жанна Исмаиловна, она уделяла особое внимание положениям корпуса, головы и рук, помогала в создании образа», – замечает П. Зайцева.

Данный хореографический материал также отвечает критерию, предусматривающему обобщение и применение знаний, полученных на уроках смежных дисциплин. Благодаря тому что изучение европейской хореографии рубежа XVIII–XIX вв. в целом и творчества А. Бурнонвиля в частности, входит в программу предмета «История хореографического искусства», студенты подошли к подготовке pas de deux уже имея теоретическую базу, общее представление об историческом контексте и особенностях стиля хореографии балетмейстера. Выпускники отмечают, что самостоятельно читали биографию балетмейстера и смотрели видеозаписи разных исполнителей Датского Королевского балета: «Готовя «Фестиваль цветов», я много смотрел как танцуют это pas de deux именно датчане и пытался уловить стиль хореографии А. Бурнонвиля, особенность его техники, музыкальных акцентов», – говорит М. Арбатов. Таким образом, работа над pas de deux позволила студентам закрепить полученные знания посредством их практического применения и углубить их с помощью самостоятельного изучения темы.

Соответствие критерию, включающему развитие артистичности и творческой индивидуальности учащихся, было установлено в ходе сопоставления хореографического материала с задачами восьмого года обучения, а соответствие критерию, предусматривающему формирование личностно-профессиональных качеств танцовщиков, достигается за счет совокупности различных факторов, некоторые из которых были упомянуты выше. Это, в первую очередь, навыки индивидуальной работы над ролью, профессиональной коммуникации с партнером, репетитором и другими участниками постановочного процесса. Также важную роль играет психофизическая устойчивость и выносливость, необходимые для успешного выступления на сцене. М. Арбатов особенно отмечает пользу данного pas de deux в развитии

последних: «Визуально pas de deux кажется простым, но выдержать все это безумно сложно, потому что приходится практически подряд танцевать три прыжковые вариации, в конце которых на убитые ноги нужно сделать pirouette, причем с préparation на полупальцах, что дополнительно усложняет задачу».

В результате, проведенный анализ позволяет установить полное соответствие pas de deux из балета «Фестиваль цветов в Дженцано» функциям сценической практики, что доказывает релевантность и значимость использования данного хореографического материала в процессе профессиональной подготовки артистов балета.

Pas d'action из балета «Неаполь»

Балет «Неаполь» является одним из наиболее известных творений А. Бурнонвиля. Идея создания спектакля пришла к хореографу после возвращения из Италии, где он успел познакомиться с местными обычаями и вдохновиться жизнерадостной и красочной атмосферой южных городов страны, в частности Неаполя. Балет состоит из 3-х актов, в которых рассказана история любви девушки Терезины и бедного рыбака Дженнаро. Музыкальное оформление балета осуществили сразу четыре композитора: Нильс Гаде (2 акт), Ханс-Кристиан Лумбю (финал спектакля), а также Э. Хельстед и Х. С. Паули. «В довольно пестрой музыке «Неаполя» немало нарочитых заимствований и цитат: от сицилийских мелодий до арии о клевете из «Севильского цирюльника» Дж. Россини. По замыслу хореографа, такой прием должен рождать ассоциации и будить фантазию зрителей»[1].

Премьера состоялась в 1842 году в Копенгагене и имела успех. За полтора века своего существования спектакль не уходил из репертуара Датского Королевского балета и только в Копенгагене исполнялся более 600 раз, был перенесен на лучшие мировые сцены. В 1982 году Эльза-Мария фон Розен осуществила постановку «Неаполя» на сцене Кировского (Мариинского) театра в исполнении таких звезд, как Т. Г. Терехова, С. Г. Вихарев, М. Ф. Даукаев.

[1] Балет Бурнонвиля «Неаполь». [Электронный ресурс] URL: https://www.belcanto.ru/ballet_napoli.html. (Дата обращения: 19.03.2024).

Стоит отметить, что первый и второй акты подвергаются критике за избыточность пантомимы и недостаточность танцев, однако главную ценность, с хореографической точки зрения, в балете составляет pas d'action третьего акта, завершающийся стремительной тарантеллой.



Мариинский театр. Выпускной спектакль АРБ. «Неаполь». 2019 г.
Солисты П. Чеховских и М. Баркиджиджа. Фотограф А. Лушпа

В 2019 году изящный, яркий и жизнерадостный pas d'action третьего акта был выбран в качестве одного из компонентов выпускного спектакля Академии Русского балета. В нем принимали участие выпускники, студенты старших курсов, учащиеся младших классов, что в очередной раз подчеркивает важность комплексной репрезентации всего образовательного процесса.

Данный pas d'action в контексте спектакля уже не несет сюжетной нагрузки, т. к. показывает момент долгожданного воссоединения возлюбленных и свадебного празднования по этому случаю. Подобное развитие событий типично для классических балетов XIX века, однако есть одно важное отличие. Как правило, кульминационным моментом становится свадебное pas de deux

главных героев, вокруг которого строится структура акта, но в данном случае хореограф выбирает форму pas de six, довольно сложную по своей структуре. Это смещает фокус внимания зрителя в сторону всеобщего праздника и общей атмосферы народного гуляния, где каждый участник имеет право радоваться вместе с влюбленными на равных и чувствовать себя полноценным участником торжества.





Мариинский театр. Выпускной спектакль АРБ. «Неаполь». 2019 г.
Фотограф А. Лушпа

Структура pas de six не совсем типична. В нем задействованы четыре девушки и два юноши. Композиция начинается динамичным entrée, строящемся в основном на элементах petit и grand allegro, оригинальных рисунках танца и редких акцентных поддержках. Затем оно плавно сменяется adagio, которое юноши и девушки преимущественно исполняют раздельно, девушки поддерживают друг друга в обводках в attitude наравне с молодыми людьми. А затем начинается калейдоскоп вариаций, троек, двоек, плавно перетекающих из одной в другую. Таким образом, у каждого участника постановки есть возможность продемонстрировать свой технический потенциал и харизму в разном диапазоне.

Техническая составляющая вариаций типична для хореографического языка Бурнонвиля: они энергичные, интенсивные с точки зрения плотности текста, изобилуют различной мелкой техникой, перемежающейся с большими прыжками, вращениями и резкими неожиданными сменами epaulement. Движения, на которых строятся вариации соответствуют программе 6, 7, 8 годов обучения. Несмотря на общее приподнятое и легкое настроение всего фрагмента, каждая вариация имеет свой оттенок, полутон, что не разрывает общего контекста действия, но все же расставляет необходимые акценты и подчеркивает индивидуальность артистов.

Завершается действие общей тарантеллой, которая по сути является народным, характерным танцем и обычно исполняется в соответствующей обуви. Однако здесь она исполняется девушками в пальцевой обуви. Так Бурнонвилю удается сохранить радость, легкость и задор характерного танца, при этом воссоздав его с помощью языка классической танцевальной выразительности. Благодаря этому оригинальному приему учащиеся могут применить при подготовке данной работы как навыки, полученные на уроке классического танца, так и на уроках смежных дисциплин, например, характерного танца и актерского мастерства.

Данный pas de six, как и практически вся хореография А. Бурнонвиля строится на визуальной легкости танца, достижение которой требует от исполнителей предельно подготовленного и выученного тела, колоссальной физической выносливости, сочетающейся с утонченной артистичностью.

Бурнонвиль писал: «Ах! Что такое мой балет без блестящего исполнения?! В лучшем случае сохранится механическая часть, но нюансы исчезнут… Исполнение – вот, что создает сам балет. Желание нравиться создало изобретательность, а желание возбуждать поклонение – виртуозность. Здесь и лежит перекресток, на котором танцовщик так часто сбивается с пути. Все искусства включают значительную долю техники, так внесем же искусство в ремесло, но не допустим, чтобы ремесло проглядывало в искусстве»[1].

Качественное исполнение этого хореографического материала однозначно свидетельствует о высоком уровне как технической, так и психоэмоциональной подготовки исполнителей, а значит данный материал является особенно релевантным для освоения в старших и выпускных классах.

«Сильфида»

Балет «Сильфида» по праву считается самым знаковым спектаклем эпохи романтизма, наиболее чутко воплотившим все идеи данного художественного течения. Балет был поставлен итальянским танцовщиком и балетмейстером Филиппо Тальони на музыку Жана Шнейцхофера по мотивам фантастической новеллы французского писателя Шарля Нодье «Трильби». Премьера прошла в 1832 году в Парижской опере с колоссальным успехом, а исполнившая главную роль дочь Ф. Тальони – Мария, благодаря этой партии стала символом и олицетворением балетов романтизма XIX века. В 1836 году А. Бурнонвиль создал собственную версию спектакля на музыку Г. Левенскольда, которая и сегодня украшает крупнейшие сцены мира.

Балет представлен в репертуаре Мариинского театра, который на постоянной основе занимает в спектакле учеников младших классов Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Дети участвуют в характерных танцах, в небольших партиях приспешников злой колдуньи Мэдж. Роли не являются хореографически сложными, однако, имеют определенную образовательную ценность. Для многих учащихся выход в данных партиях

---

[1] Балет Бурнонвиля «Неаполь». [Электронный ресурс] URL: https://www.belcanto.ru/ballet_napoli.html. (Дата обращения: 19.03.2024).

становится первым опытом участия в настоящем театральном спектакле, что является важным событием в жизни каждого ученика. Воспитанники с раннего возраста имеют возможность находиться внутри театрального процесса, начинают взаимодействовать с другими артистами и службами театра как на сцене, так и за кулисами, вырабатывая основы профессиональной этики, учатся преодолевать волнение, слышать оркестр, распределять сценическое пространство. Дети могут наблюдать за работой профессиональных артистов, обогащая свой визуальный опыт и познания в профессии. Таким образом укрепляется связь школы и театра, что способствует формированию преемственности, а также хоть и не через изучение хореографического текста напрямую, но все же сильно влияет на развитие мотивации к учебе, личностных и профессиональных качеств студентов.

Итоги исследования позволяют сделать вывод о том, что использование хореографического наследия А. Бурнонвиля в процессе обучения студентов Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой дает положительный результат.

Рената Шакирова
Магистратура. III курс. Направление подготовки 53.04.05.
Искусство. Образовательная программа.
«Педагогика хореографии»
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения,
профессор кафедры балетоведения

ТЕХНИКА ЗАНОСОК В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ АРТИСТОВ БАЛЕТА

Техника классического танца разнообразна, она включает в себя прыжки, вращения, пальцевую технику в женском танце, медленные кантиленные движения adagio и т. д. Одним из разделов виртуозного классического танца является техника заносок – во французской терминологии pas batteries, pas battu.

Стилевые особенности исполнения заносок в разных европейских балетных школах XIX века

Датская школа. Основоположником датской школы классического танца был Август Бурнонвиль. Для его стиля характерна естественность и легкость и грация. Танец должен смотреться на одном дыхании, должно создаваться впечатление непрерывного потока движений, когда зрителям кажется, что исполнение танца не требует от исполнителя больших усилий, и каждое танцевальное па выполняется без видимого preparation.

Техника Бурнонвиля не взрывная, бравурная, она рождалась в середине XIX века, когда виртуозный танец последующих эпох только складывался. Но при всей кажущейся простоте, она сложна для исполнения. Грамотное исполнение балетов А. Бурнонвиля требует особых знаний его уникального стиля, особенностей выполнения технических элементов. И поэтому хореография Бурнонвился так же непроста, как и хореография М. И. Петипа или Дж. Баланчина. Художественным кредо Бурнонвиля был принцип «гармония превыше всего», столь привычный для традиционного европейского искусства середины XIX века. Для

датского хореографа ключевым была музыкальность и гармоничность танца.

В хореографии Бурнонвиля сложно разделить мужской танец и женский по уровню технической сложности, они равноценны в своих формах. Этим подчеркивается единство и гармония, когда и балерина и премьер в равной степени завладевают вниманием публики.

А. Бурнонвиль учился в школе Парижской оперы, у знаменитого О. Вестриса, поэтому можно говорить о том, что он привнес на датскую сцену традиции французского танца, однако в его творческой деятельности родился особый стиль танца, датская школа классического балета, которой присущ целый ряд особенностей. Например, Бурнонвиль уделял большое внимание положению тела epaulement в танце, когда корпус танцовщика обращен в направлении работающей ноги, чем подчеркивается исполняемое движение. Одновременно с этим, как подчеркивающий элемент, положение epaulement сочетается с поворотами головы к работающей ноге, что помогает сконцентрировать внимание на исполнении[1].

Одной из главных отличительных черт манеры Бурнонвиля является быстрая техника ног в прыжковых комбинациях allegro, которыми изобилует его хореография. Причем Бурнонвиль мастерски чередует небольшие, мелкие движения с крупными, полетными движениями, плавными pas для создания привлекательного контраста в рисунке танца. Такое сочетание разных по характеру движений гармонизирует танец, делает его насыщенным, интересным. Одной из особенностей хореографии Бурнонвиля является простая, неброская работа рук, которые мало помогают в выполнении сложной техники, оставаясь декоративным элементом, в то время как все внимание сосредоточено на быстрой, сильной работе ног в прыжках[2].

Наиболее типичными и широко известными примерами постановок Бурнонвиля можно назвать балеты «Сильфида» Х. Левенскьольда и «Консерватория» Х. Паулли, где мы можем

[1] См.: *Фридеричиа А.* Август Бурнонвиль. Москва: Радуга, 1983.
[2] См.: *Силкин П. А.* Стиль и техника в уроке и хореографии Августа Бурнонвиля // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2009. № 2 (22). С. 114–122.

наблюдать практически всю палитру виртуозных заносок, которую широко использовал балетмейстер. Наибольшее внимание в танцевальном тексте всегда приковано к сериям быстрых, четких entrechat во всевозможных сочетаниях, а также заноскам battu, которыми балетмейстер осложняет практически все прыжковые движения.

Балет «Сильфида», поставленный в Копенгагене в 1836 году, считается самой старой из дошедших до нас постановок. Бурнонвиль насытил хореографию заносками так плотно, что они присутствуют во всех танцевальных партиях от кордебалета до солистов. Уже в первом акте, в сцене свадебного праздника в доме Джеймса в танце кордебалета можно видеть прыжок pas jeté battu в сочетании с быстрыми ballonné. Здесь же в танце двойки юношей в самом начале исполняется pas brisé, которое становится подходом для grand assemblé, а затем исполняются pas jeté battu в сторону, с повторением в комбинации с продвижением назад.

В партии главного героя, Джеймса, заноски придают танцу мужественность, блеск и подчеркивают значимость персонажа как первого среди равных. Вариация второго акта начинается с pas jeté battu, которое выполняется на высоком прыжке и с широким разведением ног при исполнении заноски, прыжок с entrechat-six также выполняется широкими ударами стоп. Здесь также исполняется прыжок pas jeté battu, он становится подходом к grand jeté coupé с croisée на croisée.

В хореографическом тексте главной героини, Сильфиды, также есть заноски, например, ее вариация во втором акте начинается с движения brisé. В датской школе оно имело особый стиль исполнения, Бурнонвиль любил его применять и называл термином «открытое brisé» или «glissade battu»[1]. Главным отличием этого движения в датской школе от brisé принятого в отечественной балетной школе заключается в легком проскальзывании по полу при продвижении. Этот эффект в балете «Сильфида» подчеркивал воздушность, эфемерность героини, ее полетные свойства.

[1] *Силкин П. А.* Стиль и техника в уроке и хореографии Августа Бурнонвиля // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2009. № 2 (22). С. 119.

Бурнонвиль, создатель феномена датского балетного театра и датской балетной школы, вводил в комбинации ежедневных уроков классического танца целые комбинации из своих сценических постановок. Таким образом, артисты на уроке закрепляли хореографический текст балетов, что способствовало лучшему исполнению спектаклей. Соответственно, насыщенная заносками хореография балетов являлась частью урока датской школы, обеспечивая выдержку всего спектакля в едином стиле исполнения.

Итальянская школа. Само появление искусства танца уходит своими корнями в Италию эпохи Возрождения, и, хотя балетный театр родился во Франции, многое из техники сценического танца пришло из итальянских танцевальных традиций. Они всегда отличались особой виртуозностью, динамичной техникой, правда, в благородной манере французской школы, задававшей тон на протяжении нескольких веков, бравурный итальянский стиль танца считался недостаточно благородным.

С XVIII века мы знаем имена многих итальянских артистов, подвизавшихся на сценах Европы. Говоря о русской балетной сцене, нельзя не вспомнить пару итальянских артистов: Антонио Ринальди по прозвищу Фоссано и Барберину Кампанини. Они дебютировали в Парижской опере в 1739 году, много лет танцевали в Санкт-Петербурге. Ринальди и Кампанини, по сведениям исследователей, «исполняли заноски entrechat-huit до двадцати раз подряд в быстром темпе, весьма живо, правда, в ущерб грации и вкусу, так как критика отмечала, что у нее плохо работают руки и корпус»[1].

Итальянская школа классического танца складывалась на протяжении XIX века, одним из ведущих театров был миланский Ла Скала, при котором была балетная школа, существующая и сегодня. Выпускники Scuola di ballo alla Scala танцевали на сценах всей Европы, их танец отличался исполнением самых сложных технических элементов. В мужском танце культивировались различные виды tours и pirouettes, а также прыжки, осложненные заносками в особом итальянском стиле, с поджатыми ногами, а женщины демонстрировали чудеса техники в танце на пуантах,

[1] *Блок Л. Д.* Классический танец. Л.: Искусство, 1986. С. 56.

включая различные виды вращений, длительные серии скачков и мелких заносок на пальцах[1].

Основным педагогом в школе Ла Скала был выдающийся артист и педагог Карло Блазис, ученик П. Гарделя и С. Вигано, он преподавал в Милане с 1837 года с перерывами до 1870-х. Несколько лет Блазис проработал в Москве, был главным балетмейстером Большого театра.

К. Блазис в своей педагогической деятельности утвердил особый стиль итальянского виртуозного танца, воспитывающего, в первую очередь, техническое совершенство исполнителей. Из миланской школы вышла целая плеяда итальянских балерин и танцовщиков-виртуозов, многие из которых в конце XIX века приезжали на длительные гастроли в Россию. Среди них: К. Розатти, В. Цукки, К. Брианца, П. Леньяни. Один из лучших учеников Блазиса, Джованни Лепри, ставший педагогом школы в Милане, обучал выдающегося танцовщика и педагога конца XIX века Энрико Чеккетти.

Итальянская школа во второй половине XIX века приобрела те черты, которые отличали ее от других школ классического танца того времени. Основными чертами были: резкость в движениях, жесткость позиций рук, развитая сила ног, виртуозность исполнения. Большое внимание посвящалось освоению техники прыжков с заносками. В книге Блазиса на одной из иллюстраций приведена поза для исполнения антраша. Танцовщик изображен в прыжке в воздухе, с широко открытыми ногами, так как Блазис считал, что самое красивое антраша это entrechat-six, которое делается «открытым» приемом, то есть ноги открываются на третьем «темпе» (движении)[2].

Структура итальянского урока известна нам по деятельности Энрико Чеккетти, долгое время работавшего в русских Императорских театрах. В итальянской школе были приняты уроки со строгой последовательностью движений, расписанных на каждый день недели. В разные дни в классе изучались определенные движения и технические элементы. Например, в понедельник во

---

[1] См.: *Садовникова Л. А.* К проблеме влияния итальянской школы классического танца на русский балет в последней четверти XIX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 1996. № 6. С. 118–126.

[2] *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность. М., 1987. С. 175.

все комбинации adagio входили developpé и grand rond de jambes, в allegro – разные виды assemble, а в пятницу – pas glissade в adagio и всевозможные заноски в allegro[1].

Русская школа. На становление русской школы классического танца в разное время оказывали влияние другие европейские школы. В основе русской лежит французская школа, так как первые педагоги и балетмейстеры, работавшие в Императорских театрах и первой балетной школе, открытой в 1738 году, были французами. Наибольшее влияние на развитие русской школы оказали несколько человек. Первым можно назвать Ж.-Б. Ланде, который основал балетную школу в Петербурге. Большое влияние на становление и формирование русской школы классического танца оказал выдающийся педагог и хореограф Шарль-Луи Дидло. Он работал в Санкт-Петербурге в начале XIX века и провел масштабную реформу балетного образования, разделив школу на отделения, составив первую программу обучения. Дидло, по сути, определил основное направление развития русской балетной школы как продолжательницы традиций французской школы танца.

Появление в Санкт-Петербурге в конце 1880-х годов итальянских танцовщиков с их новыми техническими приемами дало новый импульс развитию отечественного балета. К концу XIX века постепенно складывалась национальная русская школа классического балета, вобравшая в себя достижения других европейских балетных школ[2]. Большую роль в ее формировании сыграли братья Легат – Николай и Сергей. Как пишет Н. Г. Легат: «Мы освоили итальянскую технику и придали ей наивысшее изящество, отличавшее русскую школу»[3].

Техника прыжков в русской школе всегда стояла высоко, как выразительное средство преимущественно мужского танца, но и в хореографии женских партий заноски применялись достаточно активно.

---

[1] См.: *Чеккетти Г.* Полный учебник классического танца. Школа Энрико Чеккетти. М.: АСТ: Астрель, 2007.

[2] См.: *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. СПб.: Лань. Планета музыки, 2009.

[3] *Легат Н.* История русской школы. СПб.: АРБ им. Вагановой, 2014. С. 30.

Выдающийся русский хореограф М. М. Фокин писал, что выработка чистоты заносок стояла в Театральном училище всегда на первом месте. В качестве примера той техники, которой владели он и его современники, танцуя на сцене Мариинского театра на рубеже XIX и XX веков, Фокин приводит такие сведения: «соревнуясь в прыжках, делали entrechat-huit чисто и entrechat-dix очень не чисто»[1].

Другой выдающийся хореограф, активная творческая деятельность которого пришлась на первую половину XX века, Ф. В. Лопухов также указывает, что танцовщики его времени технике заносок уделяли много внимания, тренировали их исполнение, следили за качеством и чистотой. Сам Лопухов пишет о том, что он, обладая хорошим прыжком, «исполнял чисто entrechat-huit и даже entrechat-dix, уступая в числе заносок лишь В. Ф. Нижинскому»[2].

После Октябрьской революции коренные изменения пришли во все сферы жизни нашей страны, не осталось в стороне и балетное искусство. Сумев сохранить все лучшее, что было накоплено за прошедшие периоды, отечественная школа классического танца получила окончательное оформление в системе А. Я. Вагановой. Техника классического танца советского периода обогатилась новыми элементами, а балетная сцена новыми образами, созвучными эпохе. Педагоги и артисты балета активно работали над расширением рамок танцевальной выразительности, делали исполнение все более виртуозным. Выдающийся педагог ленинградской школы В. И. Пономарев и один из его лучших учеников А. Н. Ермолаев ввели в технику мужского танца, в первую очередь в область прыжковой техники, большое количество новых элементов, ставших органичной частью выразительных средств. Среди таких новшеств можно назвать укрупненную заноску entrechat и battu, двойные cabrioles с широкой амплитудой ударов.

Новаторские поиски артистов и балетмейстеров первых послереволюционных десятилетий продолжились. Кроме того, научная систематизация методики обучения артистов балета, созданная А. Я. Вагановой и ее последователями, укрепили

---

[1] *Фокин М. М.* Против течения. Л.: Искусство, 1981. С. 54.
[2] *Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 94.

авторитет русской школы классического балета в мире, сделав ее ведущей в области классического танца. Русская школа обогатила исполнение заносок выразительностью рук, кантиленностью их движений, что придало этим движения не просто виртуозность, но высокий уровень танцевальной выразительности и совершенно особый эстетический вид.

Место заносок в прыжковой технике классического танца

Заноски в классическом танце можно определить как универсальное средство танцевальной выразительности. При создании хореографии балетмейстеры используют заноски для подчеркивания определенной образной выразительности, для внесения дополнительных штрихов к пластическому портрету персонажей, наполнения эмоциональным выражением танца.

Основным свойством, присущим всем без исключения заноскам, является их зрелищность, виртуозность, рождающая у зрителя эмоции. Исполнение прыжков с заносками требует от артиста высокого уровня мастерства. Только «чистое», филигранное исполнение заносок достигает нужного эффекта, а неаккуратное, «грязное» исполнение заносок приводит к совершенно обратному результату. Заноски не терпят небрежности, упрощенности, иначе они теряют всякий смысл, утрачивают свое значение. Так как заноску можно выполнить только вытянутыми ногами, то ими осложняются только те движения allegro, где ноги на взлете не сгибаются.

Основной целью профессионального хореографического образования является сохранение и преумножение всех достижений классического танца, его техники, накопленной за столетия развития.

В классическом танце заноски способствуют развитию и укреплению опорно-двигательного аппарата танцовщика, готовят его к выполнению сложнейших pas. Все элементы техники заносок так или иначе глубоко взаимосвязаны между собой, и невозможно овладеть более сложным видом заносок, не освоив в должной степени остальные. Например, если обучающиеся не владеют техникой исполнения entrechat-six, то они будут не в состоянии грамотно и красиво исполнить double cabriole. Уверенное

владение всеми видами заносок, говорит о высоком профессиональном уровне танцовщика, демонстрирует чистоту позиций и воспитанную силу ног, развитые координационные навыки в гармоничной работе корпуса, рук и головы.

Грамотное и совершенное по эстетическим канонам исполнение заносок в разных формах обеспечивается неукоснительным выполнением методических требований к их изучению. В основе метода овладения техникой заносок в современной отечественной хореографической школе лежат знания и педагогический опыт, а также требования к внешнему виду исполняемых движений, накопленные за долгие годы становления техники классического танца в нашей стране. Они отличаются от целого ряда других крупных школ классического танца, сложившихся в Европе.

Например, с середины XIX века особенностью итальянской школы классического танца было исполнение заносок со слегка сокращенными, присогнутыми коленями – это требование относилось вообще к большинству прыжков, для сравнения можно вспомнить итальянские changement de pied, также исполняемые с присогнутыми ногами. Но в русской школе, чтобы выполнить красивые по форме, соответствующие методике обучения заноски нужно, чтобы обе ноги были сильно дотянуты в коленях и стопах, должна быть обеспечена максимальная выворотность в тазобедренном суставе, чтобы движения переноса ног происходили во фронтальной плоскости, а не вперед-назад.

Заноска должна производиться на достаточном по высоте прыжке, и обучающиеся должны уметь верно рассчитывать силу отталкивания, чтобы обеспечить нужный отрыв ног от пола, достаточный для выполнения заноски. Это не означает, что прыжок должен всегда быть высоким. Разница в высоте прыжка обусловлена конкретным движением, либо, если заноска является частью танцевальной комбинации определенной хореографической партии в спектакле, нужно отталкиваться от характера и выразительного смысла применения балетмейстером заносок в данном конкретном случае.

Например, существует очевидная разница между тем, как исполняются заноски в спектакле «Жизель»: в партии графа Альберта во втором акте в финальной части спектакля иногда исполняются

pas brisé с продвижением по диагонали к Мирте, и характер выполнения этих заносок заключается не в прыжке наверх, а в стремительном, «стелющемся» движении, на небольшом прыжке, устремленном вперед – выразительная сущность данной комбинации «просящая, молящая» о снисхождении, что подчеркивается и жестом руки, протянутой к Повелительнице виллис. Иногда вместо pas brisé исполняется серия entrechat-six, что особенно характерно для западных версий спектакля. Здесь тоже балетмейстером заложен выразительный смысл, когда граф Альберт, повинуясь чарам виллис и Мирты, танцует до изнеможения, а кажущаяся бесконечной серия entrechat-six прекрасно иллюстрирует и передает смысловое содержание сцены. Выполнение солистом entrechat-six в данном случае происходит на достаточно большом прыжке, чтобы заноски в серии получились отчетливыми, их исполнение каждый раз было одинаковым, мерным и ритмичным – такой прием многократного повторения одного и того же сложного, виртуозного движения всегда вызывает отклик у публики за счет достижения максимального эффекта выразительности.

В партии Жизели, в конце адажио в pas de deux, в ее небольшом сольном куске, непосредственно перед мужской вариацией, солистка исполняет также серию прыжков с заноской entrechat-quatre, но здесь балетмейстером заложена совершенно иная смысловая наполненность. Жизель, как легкое облачно предрассветного тумана, должна парить над землей, исполняя заноски на максимально низком прыжке, она выполняет четкие и уверенные entrechat-quatre, едва заметные глазу, но вполне отчетливые. Замедление оркестрового темпа в этой части недопустимо, так как иначе нарушается весь эффект от исполнения. Серия блестящих заносок на небольшом прыжке, едва достаточном для того, чтобы грамотно и верно исполнить entrechat-quatre, также всегда вызывает у зрителя отклик – в этом выражается замысел постановщика.

А. Я. Ваганова особо отмечала: «Такие небольшие заноски как royal, entrechat-trois, entrechat-quatre, entrechat-cinq, надо стремиться делать очень низко над полом. Тогда приходится скрещивать ноги очень быстро, коротким и четким движением.

Это гораздо труднее, но в таком исполнении больше компактности, блеска»[1].

Исходя из этого, уже на этапе изучения техники заносок, обучающимся важно знать и осознавать разницу в способах исполнения заносок, чувствовать разницу в зрительном восприятии прыжков с заносками, исполненных на разной высоте, с разной амплитудой. Обучающиеся должны, четко понимая задачи, поставленные педагогом, грамотно рассчитывать силу своего прыжка и продолжительность взлета, для чего необходимо владение техникой plié.

Выработка эластичного plié является основой для уверенного владения техникой всех движений части урока allegro. Развитие силы мышц ног и разработка связочного аппарата проявляется благодаря правильной работе у палки. Эта работа должна быть методически правильной с самых первых дней обучения.

При подходе к обучению заноскам, у обучающихся должны быть в достаточной степени развиты связки ахиллова сухожилия, от которых напрямую зависит разработанность demi plié. Для развития эластичности, и достаточной подвижности этих связок служат те упражнениями экзерсиса, где встречается demi plié.

Т. П. Карсавина в Англии выпустила книгу «Ballet technique»[2], где пишет об особенностях русской дореволюционной школы и сравнивает методику изучения заносок в итальяно-французской и русской школе. Карсавина пишет, что итальянцы и французы считали главным упражнением для развития заносок petit battement sur le cou-de-pied, а русская школа акцентируется на движениях battement tendu, основным из которых является battement tendu pour batterie.

Важность прыжковой техники в уроке классического танца подчеркивала А. Я. Ваганова: «В allegro заложена танцевальная наука, вся ее сложность и залог будущего совершенства. <…> когда мы подходим к allergo, то тут мы и начинаем учиться танцевать, здесь и вскрывается нам вся премудрость классического танца»[3]. Прыжки с заносками как часть экзерсиса являются

---

[1] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. СПБ.: Лань, 2007. С. 131.

[2] *Силкин П. А.* Русская методика классического танца за рубежом. Т. П. Карсавина и ее книга «Ballet Technique» // Вестник АРБ. 2011. № 1 (25). С. 212.

[3] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. Л.-М.: Искусство, 1948. С. 11.

значительным и важным выразительным средством в балетном спектакле.

Достижением системы А. Я. Вагановой, обеспечивающей ей непреходящую актуальность и непрерывное развитие, является научно обоснованная последовательность всего учебного процесса. В книге «Основы классического танца» А. Я. Ваганова систематизирует и дает описание основных движений, составляющих арсенал классического танца, начиная от упражнений у палки до части allegro и пальцевого урока в женском классе. Отдельная глава посвящена теме заносок[1].

В практике русской школы принят термин «заноски», по определению Вагановой, это «удар одной ноги о другую», тогда как во французской заноски обозначают термином «pas batteries» (от французского глагола «battre» – бить)[2]. По определению другого выдающегося педагога Н. И. Тарасова, заноски – это быстрые и четкие удары одной ноги о другую, которыми усложняются некоторые прыжки[3].

Принятый в отечественной системе балетного образования термин «заноски», на наш взгляд, наиболее полно отражает самую суть этих движений, чем термин «batteries», так как при исполнении заносок происходит фактическая перемена ног в воздухе, когда одна нога «заносится» одна за другую. Французский термин «batteries» наиболее верно обозначает движения, при исполнении которых непосредственно осуществляется удар одной ноги о другую.

Следуя элементарной логике, если заноска связана с переменой ног, когда они меняются в воздухе положениями вперед-назад, то самой простой заноской можно признать changement de pied. И это движение является базовым для подготовки к исполнению более сложных заносок entrechat.

Однако между changement de pied и прыжком с заноской сущетсвует принципиальная разница. Она заключается в самом принципе выполнения прыжка. При исполнении заноски ноги должны разомкнуться и сомкнуться, поменявшись местами

---

[1] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. Л.-М.: Искусство, 1963. С. 115.
[2] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. Л.-М.: Искусство, 1963. С. 115.
[3] *Тарасов Н. И.* Классический танец. Школа мужского исполнительства. М., 1971. С. 285.

в прыжке, тогда как в changement de pied перемена ног совершается только в момент приземления. Вместе с тем невозможно исполнить changement de pied с переменой ног по пятой позиции без самого минимального их разведения и обратного сведения, поэтому можно сказать, что changement de pied состоит из двух моментов – одного размыкания и одного смыкания.

Разница между заносками entrechat и основана на количественном подсчете движений ног при их перемене. Например, число «четыре» в entrechat-quatre указывает на два перемещения ног в одной заноске, или четыре смыкания и размыкания, по два для каждой ноги. Однако, это правило не является универсальным, так как при исполнении pas royal движений ног столько же, сколько и при исполнении entrechat-quatre.

Выполняются заноски выворотными и вытянутыми ногами, с энергичным движением от бедра, удары производятся упругими икрами с эластичным и легким отскоком друг от друга, по сокращенной II позиции ног, равном примерно ширине ступни.

В заноске активно участвуют обе ноги, недопустимо, чтобы одна из них оставалась пассивной, это вносит в прыжок элемент расхлябанности и неравномерности. Заноску можно удвоить, утроить и т. д., чем большее число заносок предстоит выполнить, тем выше должен быть прыжок.

По мнению Н. И. Тарасова: «Если на высоком прыжке сделать одну заноску, растянув ее на весь прыжок, она приобретает вялый характер. Между тем, заноски должны отличаться компактностью, чеканностью и блеском исполнения. Чрезмерно крупная заноска также неприемлема, так как несет в себе элемент неоправданного трюкачества и грубого техницизма»[1].

Каждый прыжок, осложненный заноской, должен выполняться по всем правилам: мягко, эластично, легко, устойчиво, без лишних усилий в руках, корпусе и мышцах лица.

В прыжках, усложненных заносками, принцип действия рук – «подхват» или «взмах», зависит от расположения в исходном положении и направления движения работающей ноги (en dehors или en dedans).

[1] *Тарасов Н. И.* Классический танец. Школа мужского исполнительства. М., 1971. С. 285.

Существуют следующие подгруппы заносок:

- **заноски в прыжке с двух ног на две**: entrechat quatre, royal, entrechat six, entrechat-huit, pas échappé battu;
- **заноски в прыжке с двух ног на одну**: entrechat-trois, entrechat-cinq, entrechat-sept, sissonne ouverte battu, sissonne fermée battu;
- **заноски в прыжке с одной ноги на две ноги:** pas assemblé battu, pas brisé;
- **заноски в прыжке с одной ноги на другую:** pas jeté battu (различные виды), pas jeté passé battu, pas jeté entrelacé battu, pas brisé dessus-dessous, grand pas de basque battu;
- **заноски в прыжке на одной ноге:** pas ballonné battu, grand sissonne foueté battu.

Методические особенности изучения заносок в процессе обучения классическому танцу

Основное требование к исполнению техники заносок заключается в безупречной грамотности их выполнения, которая должна основываться на требованиях, зафиксированных в методической литературе отечественной школы классического танца. Только четкое следование всем правилам исполнения обеспечит красоту и выразительность этих виртуозных движений. Здесь большую роль играет разработанное plié, эластичность plié влияет как на толчок от пола, на его силу и динамику, так и на мягкое, бесшумное приземление. Часто заноски, особенно разные виды прыжков с заносками, например: entrechat-quatre, entrechat-six, исполняются сериями подряд, мягкое, эластичное приземление в plié, после выполнения каждой заноски, подготавливают следующий прыжок, являясь первой частью фазы толчка.

Обе ноги должны быть максимально дотянуты, мышцы бедра и ягодичные мышцы напряжены, бедра развернуты, чтобы обеспечить выворотное положение ног в воздухе, в момент прыжка и выполнения заносок. Подъемы стоп при этом вытягиваются, недопустимо, чтобы стопы были «вялыми», это сразу лишает заноску ее эстетической красоты. Ваганова отмечала: «Прежде всего при заноске обе ноги должны быть одинаково

хорошо вытянуты, никогда не следует ударять одной ногой при пассивном состоянии другой»[1].

Plié Ваганова считала одним из важнейших базовых движений, на котором в многом основана техника классического танца, оно вырабатывается целенаправленной работой у палки. Благодаря методичной работе в экзерсисе с первых дней обучения, постепенно развивается сила ног, разрабатываются мышцы и связки – это залог эластичного plié, а значит и правильного прыжка и приземления.

Основная связка голеностопного сустава, включенная в выполнение plié, – это ахиллово сухожилие, поэтому от степени его разработанности напрямую зависит качество приседания, особенно в demi-plié, так как грамотное отталкивание от пола на прыжке происходит именно из положения demi-plié, при пятках, плотно прижатых к полу. Поэтому для развития эластичности и подвижности ахиллова сухожилия и других связок голеностопа, demi-plié необходимо стараться делать на сдержанных мышцах бедер, а сгибание в голеностопных суставах доводить до максимального предела, пока пятки стопы обучающегося способны плотно прилегать к полу.

Толчок от пола на прыжках очень важен, так как его сила напрямую отражается на высоте взлета над полом, что, в свою очередь, влияет на характер выполняемого прыжка – маленький, средний или большой. Толчок зависит от совокупности факторов, в первую очередь, от эластичности demi-plié, а также от рессорности связок коленного сустава, выворотности и хорошо поставленной, крепкой спины. На выработку у обучающихся всего перечисленного нацелен, по сути, экзерсис классического танца, и к началу изучения заносок все эти качества должны быть уже в достаточной степени.

Ваганова в главе «Заноски» писала, что исполнение заносок не должно упрощаться, наоборот, из следует всегда делать в максимально трудных формах. Кроме того, как уже было отмечено, важна разница в выполнении прыжков с заносками, в зависимости от высоты прыжка: «Если небольшие заноски делать

---

[1] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. СПб.: Лань, 2007. С. 130.

с большого прыжка, высоко в воздухе, когда ты имеешь много времени на то, чтобы занести ноги и исполнение утрачивает»[1].

Изучение техники заносок в обучении классическому танцу происходит последовательно и поэтапно, постепенно, от простых форм к более сложным.

Основным условием начала изучения заносок являются: правильная постановка корпуса; достаточно уверенное освоение базовых прыжковых движений, которые будут осложняться заносками; хорошо развитая координация движений; крепкие ноги, готовые к освоению усложненной прыжковой техники. Подготовка к выполнению прыжков с заносками начинается у палки, так как тело учеников должно быть готово к выполнению сложных движений, требующих определенной координации, какими являются заноски перед тем, как перейти к их исполнению на середине зала, без опоры. Для развития техники заносок в течение экзерсиса у палки применяется ряд движений, хорошо развивающих те группы мышц, которые отвечают за правильный, с точки зрения балетной педагогики, перенос ног спереди-назад. Основным движением, способствующим развитию техники заносок в упражнениях у палки, начиная уже с первого класса является простое battement tendu, исполняемое в сторону, a la seconde.

Battement tendu в сторону приучает максимально вытягивать ноги – опорную в колене, а работающую полностью, до самого кончика пальцев, к тому же battement tendu выполняется максимально выворотными ногами, что воспитывает навык выворачивания бедер при дотянутых ногах, что является основным требованием к выполнению движений с заносками.

В третьем классе в упражнениях у палки вводится уже специальное движение, полностью нацеленное на развитие техники заносок. Это battement tendu pour batterie. Из буквального русского перевода этого французского термина становится понятен практический смысл движения: «pour batterie», то есть battement, выполненный вытянутой ногой для «ударов» – слова, употребленного здесь для обозначение одного из видов заносок. Как и другие, это движение изначально осваивается обучающимися, стоящими лицом к палке, а затем постепенно включается в

[1] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. СПб.: Лань, 2007. С. 131.

комбинации, с опорой на одну руку. Со временем можно усложнять исполнение battement tendu pour batterie отведением работающей ноги в направлении a la seconde на 25º и на 45º, в сочетании с такими движениями у палки и на середине зала как battement fondu, battement frappé, petit battement и др.[1]

При исполнении battement tendu pour batterie педагог следит за тем, чтобы корпус учеников сохранял строго вертикальное положение, не раскачивался, что обеспечивается подтянутостью бедер. Такое же положение корпус должен будет сохранять и в прыжках в части урока allegro, следовательно, такого рода подготовительные упражнения, выполняемые у палки, в дальнейшем служат качественному выполнению прыжковых движений.

Первый и второй классы. По программе обучения непосредственное изучение заносок в их самых простых формах начинается с третьего года обучения, но уже в первых двух классах на середине зала в части урока allegro в ходе изучения базовых прыжков происходит подготовительный этап к изучению заносок. В. С. Костровицкая пишет, что изучение заносок рекомендуется начинать с маленького echappé[2], так как это движение, которое проходят уже в первом классе, основано на освоении навыка разведения и сведения ног, еще без перемены, без самой заноски, но здесь особенно важно обращать внимание на предельную дотянутость ног и подтянутые и развернутые выворотно бедра.

Следующий этап освоения заносок – маленькие и большие changement de pied. Маленькие changements изучаются уже в первом классе. Это движение, по сути, представляет собой половину самой простой заноски entrechat и предназначено, в том числе, для разработки техники перемены ног в воздухе, а также тренировки отталкивания и приземления в plié. Выполняя маленькие changement de pied на невысоком прыжке, ноги должны эластично приходить в demi-plié после приземления, которое вместе с тем служит отправной точкой для следующего прыжка[3]. Педагог следит, чтобы пальцы и подъем стопы в момент отталкивания и

---

[1] *Базарова Н. П., Мей В. П.* Азбука классического танца. Л.: Искусство, 1983. С. 65.
[2] *Костровицкая В. С., Писарев А. А.* Школа классического танца. Л.: Искусство, 1976. С. 203.
[3] *Базарова Н. П., Мей В. П.* Азбука классического танца. Л.: Искусство, 1983.

взлета были предельно дотянуты, а окончание прыжка происходило через мягкое, сдержанное demi plié.

Во **втором классе** изучаются большие changement de pied, которые должны отличатся от маленьких по высотке прыжка, для их освоения полезно делать трамплинные прыжки, когда plié перед взлетом оказывается коротким и почти незаметным. Акцент в данных прыжках смещается на взлет, обучающиеся словно «зависают» в воздухе. Кроме больших changement de pied, исполняемых с простой переменой ног, когда дотянутые стопы переносятся как можно ближе одна к другой, стремясь не разводить выворотные ноги в стороны, во втором классе делают changement de pied с небольшой разножкой, как подготовку к началу изучения заносок, чтобы обучающиеся почувствовали разницу в работе вытянутых ног при перемене в позиции спереди-назад.

Третий класс. В третьем классе начинается непосредственное изучение элементарной техники заносок.

Заноски battu изучаются в прыжке маленькое échappé battu, когда дотянутые ноги ударяются в воздухе перед тем, как со II позиции прийти в V, причем одна нога оказывается впереди, а другая сзади, в зависимости от того, с какой ноги делается прыжок.

Так как ноги обучающихся перед выполнением прыжка с ударом по V позиции в воздухе находятся на II позиции на полу, с развернутыми коленями в plié, это облегчает задачу сделать удар в воздухе выворотными ногами. Сама заноска должна выполняться обеими ногами, и быть глубокой и равномерной. При выполнении прыжка, с небольшим баллоном в воздухе, обучающиеся должны прочувствовать сильные, вытянутые ноги, такое ощущение достигается многократным повторением движения. Педагог должен сконцентрировать внимание учеников на контроле за особой упругостью demi-plié в момент отталкивания от пола и приземления как во II, так и в V позицию на полу.

Руки при выполнении échappé выполняют вспомогательную функцию – методом «подхвата» с движением кистей в слегка завышенной подготовительной позиции, руки в момент приземления после pas échappé на II позицию ног, также переводятся на II позицию, но заниженную. Далее следует заноска по V позиции

в воздухе, руки закрываются в исходное положение, с одновременным завершением прыжка в demi-plié.

По мере усвоения échappé battu усложняется, двумя ударами ног в течение одного движения: с исходной V позиции ноги, исполняют заноску battu сразу же, раскрываясь в прыжке, ударяясь в воздухе и опускаются на вторую позицию, а второе battu делается в прыжке со II позиции, закрывая ноги в V. Также постепенно в дальнейшем можно увеличивать и количество переносов ног, когда уже освоены заноски из группы entrechat – а этом случае увеличивается и сам базовый прыжок echappé, чтобы успеть сделать заноски чисто и грамотно.

Echappé battu также можно завершать с окончанием на одну ногу, сгибая работающую в положение sur-le-cou de pied сзади или спереди с руками в маленькие позы croisée.

Заноска battu вводится также факультативно в мужском классе в такое сложное движение как pas assemblé, требующее само по себе развитых координационных навыков. В дальнейшем, начиная со средних классов, все движения маленьких прыжков – pas assemblé, pas jeté осложняются заносками, причем они исполняются как при выполнении комбинационного задания вперед, так и обратно, в соответствии с правилами переноса ног в заносках.

В третьем классе, когда ноги обучающихся уже достаточно окрепли, они усвоили навыки работы выворотными ногами, в части allegro они освоили большинство маленьких прыжков в чистом виде, можно приступать к изучению заносок batterie, то есть разных форм entrechat, начиная с простейших – entrechat royal и entrechat quatre.

Заноски entrechat первоначально разучиваются лицом к палке. Основное, на что надо обращать внимание при таком методе разучивания – требовать от обучающихся не опираться на палку со всей силы, чтобы увеличить свой прыжок. Это вредно, так как в этом случае не развивается сила ног, необходимая для отталкивания от пола и мягкость приземления в demi-plié. Кроме того, излишняя опора на палку может привести к неверной установке на ровный, совершенно вертикальный прыжок. При опоре обеими руками о палку нарушается вертикальность взлета,

обучающиеся стремятся выпрыгивать с посылом немного вперед, так как в момент отталкивания локти рук сокращаются, и корпус «притягивается» к палке.

В. С. Костровицкая рекомендует выполнять подготовительное упражнение к заноскам royal и entrechat-quatre, которое заключается в прыжке sauté вертикально вверх с V позиции, быстром раскрытии ног по II позиции в воздухе и переменой ног при приземлении, т. е. при окончании прыжка в V позицию, исходное положение ног меняется. «Быстрое открывание ног, – пишет Костровицкая, – хорошая практика для заносок с переменой ног, если подготовка делается для royal, и без перемены ног, если она имеет целью подготовку к entrechat-quatre»[1].

На середине зала верное выполнение заноски entrechat, связано с точным вертикальным взлетом, а также с быстротой и динамичностью открывания и закрывания ног, что придает заноске быстроту и блеск. Грамотно выполненное entrechat должно начинаться и заканчиваться в V позиции. Ноги во время прыжка должны открываться точно в сторону, а не вперед или назад. В законченной форме entrechat royal и entrechat-quatre начинаются за тактом с положения épaulement croisé и заканчиваются на одну четверть также в положение épaulement.

Четвертый год обучения – начало важного этапа двух средних классов, когда вырабатывается сила ног, выносливость, закрепляются все пройденные ранее элементы, это база, на которой выстраивается дальнейшее развитие техники будущих артистов. В средних классах насыщается прыжками часть allegro, причем в мужском классе этот процесс идет быстрее, чем в женском классе, несколько опережает программу, так как в женском классе активно изучается пальцевая техника. Именно начиная со средних классов начинается полноценное изучение больших прыжков и разных форм сложных заносок. Например, на четвертом году обучения изучаются заноски с окончанием на одну ногу – échappé battu, entrechat-trois, entrechat-cinq, также весь класс начинает исполнять pas assemblé с заносками battu, тогда как годом ранее это требование было факультативным.

---

[1] *Костровицкая В. С., Писарев А. А.* Школа классического танца. Л.: Искусство, 1976. С. 204.

В классическом танце заносками осложняются не только вертикальные прыжки, но и те прыжки, которые связаны с продвижением в пространстве зала. Освоение таких движений требует значительной подготовки, хорошо развитой координации и навыков владения телом. Подготовительный этап к их выполнению не стоит сокращать, так как это может отразиться в дальнейшем на правильности исполнения.

Одно из движений с продвижением с заносками – pas brisé, оно делается с продвижением вперед или назад. Его изучение по программе также относится к четвертому году обучения.

Если большинство заносок можно начинать изучать, стоя лицом к палке, чтобы помогать себе при взлете, то brisé, как движение с продвижением и обязательным наклоном корпуса в сторону продвижения, изучают сразу на середине зала. Сначала движение осваивают с продвижением вперед, затем с продвижением назад. После каждого прыжка brisé на начальном этапе изучения делают остановку.

По мере изучения, в более старших классах pas brisé может исполняться в различных позах: effacée вперед или croisée назад. Ноги при выполнении прыжка не должны выполнять бросок выше допустимого уровня в 45 градусов, выбрасываемая нога при выполнении заноски должна быть устремлена в направлении продвижения. При этом опорная нога быстро и энергично должна соединиться с ней в прыжке в V позиции и выполнить заноску. Опоздание толчковой ноги приведет к тому, что приземление будет неправильным – обе ноги должны приземляться одновременно. Еще одной ошибкой будет сокращение пролета в продвижении, особенно при выполнении прыжка назад.

Пятый год обучения. Проводится дальнейшее насыщение заносками прыжковых движений: double assemblé battu (с выполнении заноски при исполнении второго pas assemblé), маленькое jeté с заноской battu, pas ballonné battu в сторону, как с продвижением, так и без него. Таким образом, обучающиеся постепенно готовятся к максимальному насыщению заносками battu маленьких прыжков, в мужском классе изучается pas cabriole на 45° с приемов coupe-шаг, pas glissade и др. Осваивается и закрепляется

техника выполнения заносок entrechat-trois, -quatre, -cinq, чтобы в дальнейшем перейти к освоению их сложной формы entrechat-six.

На старшие классы приходятся три года обучения, в этот период увеличивается количество прыжков в части урока allegro, усложняется характер их исполнения, от обучающихся требуется совершенствование и развитие их исполнительской техники.

Шестой год обучения предполагает начало изучения прыжка с заноской brisé dessus-dessous. Здесь корпус активно и энергично наклоняется вперед и отклоняется назад, в зависимости от того, куда направлено движение ног. Немалое значение имеет координированная работа всех частей тела, особенно рук, которые должны пластично и без рывков переходить из позы в позу.

На шестом году вводится исполнение double assemblé с двойной заноской battu на первом и втором pas assemblé, а также assemblé battu de volé. Заносками battu в мужском классе осложняются sissonne ouverte и sissonne fermée.

Сложная заноска entrechat-six первоначально изучается в комбинации с pas échappé, заноска делается после прыжка со II позиции в V. В чистом виде entrechat-six начинает изучаться лицом к палке, и здесь опять педагогу следует следить, чтобы обучающиеся выполняли строго вертикальный взлет, без опоры на палку.

А. Я. Ваганова отдельно отмечает: «Прыжок при выполнении entrechat-six делается несколько выше, но и тут не надо увлекаться высотой, потому что при высоком прыжке всякий успеет проделать все эти скрещивания, проявить же блеск своего исполнения можно только при низком прыжке, так как тут уже требуется большая четкость и быстрота»[1].

Для уверенного изучения entrechat-six обучающиеся должны выработать навык свободного и точного движения рук. В. С. Костровицкая пишет: «При многократном повторении движения руки могут постепенно подниматься в третью позицию и через вторую позицию опускаться вниз, или подниматься в сторону, и на последнем движении закрываться в подготовительное положение»[2], Корпус во время исполнения заносок не должен

[1] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. СПб.: Лань, 2007. С. 133.
[2] *Костровицкая В. С., Писарев А. А.* Школа классического танца. Л.: Искусство, 1976. С. 205.

совершать движения, должен оставаться подтянутым и спокойным. Когда entrechat-six хорошо усвоен приемом прыжка на одном месте, можно начинать освоение этого прыжка с продвижением de volé – что по сути является соединением grand assemblé с entrechat-six. Этот прыжок исполняется на 90° в сторону II позиции в позу ecartée вперед и назад с различных приемов подхода – шаг-coupé, pas glissade, pas failli.

На седьмом году обучения в уже освоенные прыжки с заносками добавляется элемент поворота en tournant, что еще более усложняет выполнение: brisé en tournant на четверть поворота, petits jeté battu en tournant, а в мужском классе – assemblé battu de volée en tournant.

В женском классе в разделе пальцевого урока изучается entrechat-quatre на пальцах (по 4 раза) – это сложное движение, требующее особой выучки, встречается, например, в вариации Раймонды во втором акте балета, с продвижением по диагонали.

Восьмой год, завершающий курс профессионального обучения, посвящен совершенствованию, закреплению и художественной отработке пройденного материала: движения экзерсиса у палки не изучаются, так как они освоены в предыдущие годы, все внимание сосредоточено на упражнениях на середине зала: это комбинации вращений и большого adagio, (в женском классе исполняется на пальцах), которое приобретает форму развернутой танцевальной комбинации, а также части allegro – причем девушки исполняют прыжки в пальцах.

Заносками battu в мужском классе осложняются большие прыжки jeté entrelacé (факультативно), grand fouetté cabriole battu. Осложненное заноской jeté entrelace, вносит в классический танец новую динамику, придает технике исполнения виртуозный характер, который может быть использован балетмейстером как яркий прием выразительного танца.

Также в мужском классе изучается исполнение самых сложных форм заносок entrechat-sept, которые можно заканчивать в позу вперед на effacé или croisé, назад в позу arabesque или attitude[1] и entrechat-huit. Основными требованиями к их изучению является предельно высокий прыжок и хорошо усвоенное entrechat-six.

---

[1] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. СПб.: Лань, 2007. С. 133.

Н. И. Тарасов, описывая entrechat-huit отмечает, что «Оно требует максимально высокого прыжка и крайне быстрого перемещения ног. Данное entrechat требует большой технической подготовленности, поэтому его изучают только в выпускном мужском классе, добиваясь виртуозного и блестящего исполнения»[1].

Стоит отметить, что в практике современной балетной школы изучение entrechat huit представляет собой, к сожалению, исключительную редкость, хотя в методической литературе старых мастеров – А. Я. Вагановой, Н. И. Тарасова, В. С. Костровицкой они описаны, а Тарасов даже приводит рекомендации по начальному освоению этой сложнейшей заноски: выполнение трех petits changements de pied и одного entrechat huit с паузой, с четырехкратным повторением этой несложной связки[2].

Обобщая основные правила методически грамотного выполнения разнообразных видов заносок, можно выделить единые для всех заносок условия:

- выполнение заносок должно происходить максимально выворотными и дотянутыми ногами, основное движение переноса ног происходит от бедер, верхней частью ног;
- выполнение заносок производится обеими ногами в равной степени
- раскрытие ног при выполнении заносок во всех видах entrechat происходит только в направлении a ls seconde, точно в стороны. Исключение из этого – прыжок pas brisé, где в первой стадии прыжка работающая нога отводится в направлении IV позиции вперед или назад);
- удар делается за счет работы мышц верхней части ног, бедрами, а не нижней частью – стопами, пятками;
- усложнение заносками прыжковых движений возможно исключительно после того, как базовые движения прочно и качественно освоены в простых формах;
- перед ударом ноги о ногу они слегка раскрываются из V позиции, и только в этом случае заноска получится правильной

---

[1] *Тарасов Н. И.* Классический танец. Школа мужского исполнительства. М.: Искусство, 1971. С. 289.

[2] См.: *Тарасов Н. И.* Классический танец. Школа мужского исполнительства. М.: Искусство, 1971. С. 289.

и отчетливой, надо не забывать слегка их раскрыть, чтобы получить отчетливую заноску. В случае, когда заноска исполняется не из V позиции, а ранее отведенной работающей ногой, то после удара икрой об икру ноги должны слегка раскрыться и затем уже принять заключительное положение.

В старших классах, как пишет исследователь: «На этапе, когда обучающиеся уже в некоторой степени овладели техникой, мелкие заноски делают в ускоренном темпе на небольшом прыжке[1]. Нами уже были приведены слова А. Я. Вагановой о контроле высоты прыжка, для нее было очень важным следить за отчетливой разницей в выполнении маленьких и больших заносок – иначе, по ее мнению, все они сливаются в нечто неопределенное. Небольшие заноски – entrechat-trois entrechat-quatre, entrechat-cinq, необходимо выполнять на невысоком прыжке, чтобы отрыв от поверхности пола был небольшим. Для того, чтобы исполнить заноски на таком небольшом прыжке обучающиеся должны скрещивать ноги при выполнении заносок быстро и четко, коротким отчетливым движением. Именно такое исполнение, отмечала А. Я. Ваганова в своей методике, и придает исполнению заносок необходимый блеск – успеть выполнить четкую заноску не выпрыгивая высоко наверх; это заставляет зрителей восхищаться мастерством исполнителя. Педагогам для того, чтобы добиться такого эффекта нужно внимательно следить, чтобы обучающиеся понимали разницу между маленькими, средними и большими прыжками, а также работать с концертмейстером, который обеспечивает музыкальное сопровождение урока, и требовать от концертмейстера, чтобы он не замедлял темп, следя за исполнением комбинации, а держал ровный, динамичный темп. Обучающиеся в этом случае будут стремиться успевать уложиться в музыкальный темп, их прыжок будет на нужной высоте.

При строгом следовании методике обучения, принятой в отечественной школе, и неукоснительном выполнении программы обучения, будущий артист балета, особенно ведущий солист, должен отлично освоить все формы заносок, от самых малых до самых сложных.

---

[1] *Петровская З. С.* Изучение заносок в средних классах // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 1991. № 1. С. 9.

Александра Яковлева
Бакалавриат. IV курс. Направление подготовки 50.03.01
«Искусства и гуманитарные науки», образовательная программа
«Хореографические исследования и балетная критика»
*Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения,
профессор кафедры балетоведения*

ВОСТОЧНАЯ ТЕМА НА СОВЕТСКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

До 1930-х годов в советском балетном театре существовали разные виды спектаклей, но позже из театрального обихода ушли многие жанры и воцарилась эпоха драмбалета.

В 1932 году постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» подвело итог художественному развитию 1920-х гг., вскоре председателем Оргкомитета СП СССР И. Гронским впервые был предложен термин «социалистический реализм», официально одобренный партийными органами. В 1920-х и в начале 1930-х годов балет рассматривался, скорее, как искусство, не обладающее социальной массовостью и не актуальное для аудитории рабочих и крестьян. С середины 1930-х критики стали утверждать, что балет снискал «прочную любовь рабочего зрителя, … окружен заботой и вниманием партии и государства»[1].

Как следствие этих изменений – к середине 1930-х годов танец переместился с периферии культуры в самый ее центр. Если в первое десятилетие после революции 1917 года балет рассматривали как нечто присущее буржуазной, дворянско-аристократической культуре, как классово-враждебный элемент, то теперь критики склонялись к тому, чтобы приближать его к демократической культуре, к народу, рассуждая о «тяжелых цепях», которыми танцевальное искусство было сковано в классовом обществе.

В это время происходят серьезные изменения и в области массового танца. Если в предыдущее десятилетие он или запрещался, или разрешался лишь в качестве идеологизированной «массовой пляски», то с 1932 года был взят новый курс – на

[1] *Бродерсен Ю.* Ровесники советского балета // Рабочий и театр. 1936. № 20. С. 18–21.

развитие массового танца, главным образом в форме народного танца. Акцент на развитие этнического танца оказался продуктивным. Хореографы стали использовать научный подход к традиционным танцам, в советских журналах публиковались статьи академического характера. В балет прямыми «цитатами» стали проникать необработанные народные танцы. Мастера классического танца культивировали идею народного балета «на материале танцевального творчества народов СССР»[1]. Идеи антиколониальной борьбы и освобождения угнетенных слоев общества транслировались на балетной сцене через использование национальных образов, в частности тех, которые символизировали волю, силу и красоту народов Востока.

Единственным, отвечающим принципам соцреализма балетным жанром был драмбалет, укоренившийся на советской сцене 1930–50-х годов. Эпоха драмбалета была спорной: в угоду политическим целям наравне с шедеврами продвигались спектакли, чуждые природе хореографического искусства. Идея драмбалета заключалась в создании спектаклей на основе литературной классики и развитых, глубоко психологизированных образов. Советские хореографы первой волны пытались воплотить на сцене широко известные произведения отечественной и зарубежной литературы разных эпох, и часто весьма удачно. Важность социально значимого содержания определяло использование литературного наследия при выборе сюжета. Легкость понимания широкой аудиторией была возможна благодаря логичному и последовательному развитию действия.

Главной задачей было совмещение образности балетного спектакля и реалистичности жизни. Важно было сохранить разнообразие танцевальных форм, при этом не теряя логики драматического действия и не жертвуя психологической наполненностью. Несмотря на то, что хореодрама не восходила до поэтических обобщений симфонического плана в силу своих задач и в связи со своей спецификой, в душах широкой аудитории зрителей она находила большой отклик, ведь здесь был запечатлен образ народа, образ советского человека – борца за счастье и новую светлую жизнь.

[1] *Ваганова А.* Задачи хореографического образования // Рабочий и театр. 1937. № 3. С. 24–25.

Обращению к фольклору, в частности, к восточному, способствовал и процесс создания и становления национальных театров в республиках Советского Союза. Русские балетмейстеры и танцовщики привнесли в национальные театры страны профессиональную балетную подготовку. Благодаря этому сотрудничеству создавался синтез национальной образной пластики и академической балетной школы. Несмотря на то, что перед создателями спектаклей не ставилась задача воссоздавать на сцене подлинные фольклорные образцы хореографии и имитировать готовые формы народных танцев, они стремились к уходу от использования поверхностной стилизации народного танца, старались сделать его существенным образным элементом, действенной частью хореографической драматургии. Важно отметить работу композиторов. В стремлении постичь неповторимые черты музыкального фольклора, обнаружить его глубинные особенности музыканты создавали произведения, позволившие обогатить балетное искусство.

К примеру, в 1968 году в ГАТОБе им. С. М. Кирова Олег Виноградов поставил балет **«Горянка»** Мурада Кажлаева по повести Расула Гамзатова. Виноградов провел огромную исследовательскую работу: он объехал Дагестан, познакомился с нравами и обычаями края, включая танцевальные традиции народов республики, изучил историю, скульптуру, архитектуру – всевозможные источники, связанные с этой темой. Спектакль был насыщен фольклорными элементами. Сценография отображала мир героев: атмосферные горные пейзажи и условный городской фон. Хореография соответствовала художественному оформлению – в горах танец с резко очерченными движениями был олицетворением суровой силы, а на городском пространстве исполнители двигались более легко и изящно. Балетмейстер сумел уловить и зафиксировать своеобразие пластической графики. Язык героев в соответствии с национальным колоритом яркий и насыщенный, при этом отсутствуют прямые цитаты фольклора и этнографические детали, они изобретательно переработаны в поисках характерной пластической интонации. Талантливо осуществлена стилизация дагестанских народных танцев, в том числе, лезгинки. В сцене свадебного действия хореография строилась на постепенном

ускорении темпа и увеличении количества исполнителей (сваты, друзья со стороны жениха и со стороны невесты), что характерно для Кавказа. Это делало танец все более масштабным. Важную роль играла хореография рук, работающих четко и отточено, словно кинжалы. В соответствии с особенностями исламского менталитета, а именно невозможностью прикосновений мужчины и женщины, танец главных героев, Асият и Османа, был поставлен так, чтобы показать их естество и их взаимоотношения без использования традиционных балетных приемов, например, поддержек. Свои чувства, такие как гордость и стремление к правде, они показывали друг другу на расстоянии. Таким образом, дуэты предстали в виде унисонных параллельных комбинаций. Спектакль «Горянка» «вывел на новый уровень балет с национальным характером и расширил границы фольклорно– народного танца и его применение в балете»[1].

Одним из лучших достижений азербайджанской культуры и искусства стал балет **«Девичья башня»**, претерпевший ни одну редакцию. Первыми постановщиками выступили балетмейстеры С. Кевронский и В. Вронский. Афрасияб Бадалбейли написал музыку, основываясь на подлинных национальных мелодиях, не только азербайджанских, но грузинских, армянских, узбекских и иранских плясок. Пластическая партитура была построена по канонам классического балета, при этом формы (дуэты, адажио, сольные вариации) приобретали новое звучание вследствие вплетения в их полотно элементов этнического танца, поз, заимствованных из азербайджанского фольклора. По воспоминаниям первой исполнительницы партии Гюльянак – Гамэр Алмас-заде в большинстве своем характерные танцы цитировали подлинные движения различных видов народной хореографии[2].

Азербайджанская танцевальная культура нашла отражение в таких работах, как хореографическая новелла **«Мугам»** композитора Наримана Аливердибекова, поставленная в 1972 году балетмейстерами Рафигой Ахундовой и Максутом Мамедовым. В рассказе о победе любви над разлукой сплетаются воедино

---

[1] *Капиносова М.* Балет «Горянка» О. Виноградова // Вестник науки и образования. 2021. № 16-1 (119).

[2] *Эльяш Н.* Балет народов СССР. Москва: Знание, 1977. С. 67.

национальная поэзия, вокал, музыка и пластика. В костюмах, украшениях и в языке танца проявляются черты восточной культуры. Переливы корпуса, особенно выразительные руки (очень активны плечи, кисти, запястья, пальцы) – характерный орнамент азербайджанской хореографии, которая объединяется в спектакле с классическим танцем (вращения, полетные прыжки). Такой синтез сообщал спектаклю большую свободу, динамику, широту и экспрессию. Интересно, какое содержание приобретает тут дуэтный танец в связи с традицией национальной этики: женщина – тень мужчины. В танце Девушка является как бы продолжением Юноши, у нее нет самостоятельного хореографического текста. Ее партия вписывается в его пластику, развивает, продолжает или завершает движения, линии, позы.

Наряду с новыми балетами создавались реконструкции балетов классического наследия и опыты «революционного» пересмотра классического наследия. Одной из первых попыток такого переосмысления явилась работа балетмейстера Василия Вайнонена – **«Раймонда»** в 1938 году. Хореограф вместе с историком балета и драматургом Юрием Слонимским трудился над преобразованием либретто спектакля, поставленного в 1898 году на сцене Мариинского театра М. Петипа. Сюжет Лидии Пашковой воспринимался в советское время устаревшим и драматургически невнятным. В новом сценарии рыцарь-крестоносец не мог быть обладателем положительных черт: теперь он воплощал в себе качества жестокого и вероломного злодея. И наоборот, его конкурент и враг сарацинский эмир Абдерахман, перевоплотился в мужественного и благородного человека[1]. Этот восточный герой был увиден в новом свете как более сложный и многогранный персонаж, который представал перед зрителем борцом за собственные убеждения и свободу.

Особо значимыми, этапными стали для советского балета спектакли «Красный мак», «Бахчисарайский фонтан», «Гаянэ», «Семь красавиц», «Легенда о любви».

---

[1] *Безуглая Г.* О «неканонических» версиях балета «Раймонда» А. Глазунова: к проблеме соотношения музыки и сюжета / Г. А. Безуглая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 4 (81). С. 40--51.

«Красный мак»

Премьера первого советского балета «Красный мак» состоялась 14 июня 1927 года на сцене Большого театра. Над постановкой работали два балетмейстера – Л. Лащилин и В. Тихомиров. В течение последующих двух сезонов прошло более двухсот спектаклей. Несмотря на противоречивую реакцию критиков, публика принимала балет восторженно.

В 1929 году в ГАТОБе в Ленинграде балет был показан в редакции Ф. Лопухова и при участии балетмейстеров В. Пономарева и Л. Леонтьева. Р. Глиэр в значительной степени переработал партитуру. Затем этот спектакль стали ставить все театры Советского Союза, в которых имелись балетные труппы. В 1933 году прошла первая зарубежная постановка в рижской Национальной опере.

В 1949 году произошла китайская революция и провозглашение Китайской Народной Республики. В связи с чем была осуществлена еще одна редакция «Красного мака». Композитор третий раз переработал партитуру, а либретто было существенно изменено. Если в первых постановках зрителю представлялся старый Китай, который отражен в искусстве, в традициях, в том, что принято считать основой древней китайской культуры, то теперь действие было перенесено в Китай 1930-х годов. Среди действующих лиц появился молодой китайский коммунист Ма Личен и «американские боссы гоминдановской клики»[1].

В 1950 году Р. Глиэр снова переписал партитуру, и премьера балета состоялась с обновленным названием – «Красный цветок». Замена названия связана с недовольствием китайской делегации упоминанием мака – опиумного растения. Постановка четвертой версии состоялась в 1957 году, уже после смерти композитора.

Балет был поставлен на политически острую тему, так как в то время газеты ежедневно писали о растущем революционном движении в Китае. В советских вузах обучались китайские студенты, а в Москве было сформировано общество «Руки прочь от Китая». Ранее к этой теме уже обращались спектакли драматической сцены и эстрадные номера. «Красный мак» не являлся

[1] *Сапанжа О., Баландина Н.* Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 33–39.

первым обращением к теме Китая в балете, но он определенно стал самым мощным. К примеру, в опере И. Стравинского «Соловей», присутствовало смешение китайского и европейского.



«Красный мак». Тао Хоа – Г. Уланова

Можно считать «Красный мак» первым советским балетом. Его новаторство было заключено в оригинальном содержании, основанном на действительных событиях. Спектакль 1927 года – мелодраматичная история о китайской танцовщице Тао Хоа, отказавшейся способствовать убийству советского капитана.

В ходе спектакля танцевальные дивертисменты сменяли друг друга. В первом акте шли представление в порту китайских артистов и пляски матросов из разных стран; во втором акте был

большой классический дивертисмент, изображающий сон Тао Хао, где цветок оборачивался кордебалетом маков, призванным символизировать силы революции. В третьем акте – сюита западных танцев на балу банкира и показ китайского театра. Героиню сделали танцовщицей, чтобы дать ей право на танец. Были четко противопоставлены герой – советский капитан и злодей авантюрный жених Тао Хао.

Р. Глиэр обратился к восточным музыкальным источникам. Его музыка мелодична, танцевальна, он ввел в нее интонации пентатоники (китайского лада). Р. Глиэру помогло сотрудничество со студентами Коммунистического университета Востока, в котором он преподавал, и следовательно, получил возможность познакомиться с фольклором, бытом и культурой Китая. Для передачи образа Востока, кроме пентатоники, используется челеста, гонг, треугольник, ксилофон.

Несмотря на восточную тематику, особое место занял матросский танец «Яблочко». Такой ход был предпринят для создания спектакля, который станет максимально близким народу, совершившему Октябрьский переворот. Впервые в балете главным героем выступал «простой народ», борющийся с нравами капиталистического общества, и был создан яркий образ положительного героя – Советского моряка.

Балет о неудавшейся любви китайской артистки и советского капитана получил горячий отклик среди зрителей и партийного руководства страны.

«Красный мак» стал новым словом, первой большой удачей в советском балете, исходной точкой для его дальнейшего развития и показал возможность отразить в балетных формах актуальные события и революционные темы.

Хореография была стилизована под китайский фольклорный танец. В первом акте кули (носильщики) выносили в паланкине главную героиню. Она отодвигала занавески, выглядывала и затем выходила на сцену. На мелких пальцевых движениях был построен ее танец с веером, который сопровождался игрой с этим аксессуаром.

«Танец малаек» в ориентальном характере, где присутствовали легкие перегибы корпуса, исполняли восемь девушек.

Костюмы состояли из небольшого лифа и коротких шорт с перевязкой спереди из лент, на головах были черные парики, а обувью служили золотые туфельки. Танцевали артистки на полупальцах, меняя группировки и позы.

Второй акт, поставленный Тихомировым, начинался с картины «Чайный домик». В ней участвовали 14 китаянок–прислужниц и такое же количество девочек-китаянок (ученицы младших групп училища), которые вместе с Тао Хоа весело готовились к приему гостей на веранде чайного домика. Сначала шел танец прислужниц на пуантах, построенный на мелких движениях. Каждая из несложных комбинаций завершалась грациозным поклоном головы. Быстрые перестроения групп украшались изящными китайскими позами и опусканием вниз на сомкнутых вместе ногах. После жизнерадостного танца прислужниц, приносивших чашечки чая для гостей, Тао Хоа давала урок маленьким девочкам, показывая отдельные классические движения, немного стилизованные в китайском характере. Она показывала им подарок советского капитана – красный мак, рассказывая в танце о том, что этот цветок – символ будущего. Вариация Тао Хоа строилась, как и у прислужниц, на мелких движениях па-де-бурре на пуантах, имела спокойный и величественный характер. Руки исполнительницы были постоянно согнутыми в локтях и лишь один раз, когда она высоко поднимала красный цветок, они вытягивались вверх.

Во втором акте Тао Хоа снился сон, в котором четыре богини (Е. Адамович, Е. Ильющенко, А. Шелепина, Т. Никитина) олицетворяли мудрость, силу духа в борьбе. Танца у них, по сути, не было, они величественно и стройно шли под торжественную музыку. Затем начиналось красивое ритуальное шествие, где были задействованы 54 артиста балета и мимического ансамбля. Мифологические существа в дорогих костюмах из вышитых тканей, украшенных золотой парчой, несли древние китайские фарфоровые и бронзовые вазы и другие старинные азиатские украшения. Тао Хоа (Е. Гельцер) танцевала адажио с четырьмя вещими птицами китайской мифологии – фениксами (Н. Тарасов, В. Тихомиров, В. Цаплин, М. Габович), преграждавшими героине дорогу к счастью. На сцене расцветал дивный сад, на глазах

публики росли цветы: раскрывалось множество люков, из них плавно вырастали эти цветы – артистки, наряженные в костюмы красных маков и желтых лотосов. Порхали бабочки, танцевали кузнечики, цветы, «светлые духи». Вся картина являла собой мир китайской красоты.

Интересен и нов для того времени был «танец с лентой», который исполнял Асаф Мессерер в постановке Л. Лащилина. Движения классического танца – пируэты, жете, шене, воздушные туры – сопровождались виртуозные и ловкими движениями палочки с прикрепленной к ней длинной лентой. Она то опоясывала актера, то извивалась по кругу, словно змея. Далее шел танец-игра Тао Хоа с зонтиком, имеющий глубокий подтекст, наполненный внутренней тревогой девушки. Она танцевала для капитана, скрывая свою тревогу за него игрой с китайским зонтиком. Вариация строилась на 2/4 в быстром темпе. Исполнительница играла зонтом, держа его раскрытым на протяжении всего номера.

В третьем акте был еще один эффектный номер. Четверо мужчин-статистов выносили на сцену огромное золотое блюдо, держа его на плечах. На этом блюде танцовщица (Л. Ильющенко) исполняла томный восточный танец, в нем присутствовали перегибы корпуса и характерная пластика рук. Артистка была одета в платье из золотой парчи, отороченное белым мехом. Плечи и шея были оголены, а внизу спереди у платья – большой разрез, в котором было видно ноги без трико.

Первая исполнительница роли Тао Хоа – Екатерина Васильевна Гельцер принимала участие в создании либретто и всего спектакля «Красный мак». Актерский талант позволил ей с удивительной реалистичностью воплотить нюансы характера и темперамента китаянки. Критики подчеркивали точность мимической игры Гельцер, выразительность ее поз, передающих восточноазиатскую экзотику, отмечали виртуозную танцевальную технику, сравнивали ее с фарфоровой статуэткой.

«Красный мак» стал важным событием для истории советского балета, так как впервые в балетном спектакле главным героем выступил «простой народ», боровшийся с капиталистическим обществом. Кроме того, был создан яркий образ положительного героя – Советского моряка. Балетное искусство

вступило в борьбу с классовым неравенством. «Красный мак» явился на академической сцене исходной точкой эпохи соцреализма и обозначил начало популяризации балетного искусства среди простого советского зрителя. Трудно преувеличить влияние, оказанное этим спектаклем на последующие развитие искусства.

«Бахчисарайский фонтан»

Премьера балета «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева состоялась в 1934 году в Ленинградском ГАТОБе. Над постановкой работали балетмейстер Р. В. Захаров, режиссер С. Э. Радлов, драматург и искусствовед Н. Д. Волков, сценограф В. М. Ходасевич.

Сценарий Волкова – великолепная драматургическая канва. Бытовые подробности прозы вплетались в поэзию балетного спектакля. Появился новый персонаж – возлюбленный Марии Вацлав. Его возникновение было обусловлено необходимостью более ярко продемонстрировать разницу между родным и счастливым для польской княжны миром и ее татарским пленом.

Крепкая драматургическая основа спектакля, созданная Радловым, подразумевала как основное выразительное средство пантомиму. Подчиненное же значение имела хореография. Молодой хореограф Захаров, вдохновленный «Письмами о танце» Новерра, вышедшими в 1927 году со вступительной статьей И. Соллертинского о действенности танца в балетном спектакле, стал переносить на сцену принципы режиссуры из опыта драматического театра. Балет рождался из действия, из хорошо выстроенных мизансцен, при этом хореография нередко отходила на второй план.

В «Бахчисарайском фонтане», как и в других драмбалетных спектаклях, актерский талант был важнее технического совершенства танцовщиков. Исполнителям был предоставлен простор для раскрытия индивидуальностей, психологического наполнения ролей. Первыми и талантливейшими исполнителями были Галина Уланова и Константин Сергеев, чей актерский потенциал великолепно раскрылся и внес существенный вклад в успех спектакля.

Музыка Б. В. Асафьева – профессиональная, типично балетная, она мелодична и оригинальна. Образы действующих лиц

здесь представлены в развитии, разносторонне очерчены. В форме салонного вальса XIX века сочинены партии жен из гарема. О приближении хана Гирея извещал марш. Историзм спектакля не был конкретен, и он не предполагал отсылок к определенному времени. Создателей скорее интересовал не столько прямой историзм балета, сколько конфликты характеров его персонажей.

Действие спектакля было выстроено таким образом, чтобы донести до зрителя лирическую природу поэмы. Основным ее средством были оттанцованная пантомима и полутанец. Режиссура «Бахчисарайского фонтана» была лаконична и оправдана, а хореография часто отсылала к уже известному, например «…Пляска татарских воинов напоминала открыто и недвусмысленно о половецких плясках Фокина. Зарема падала под занавес, совсем как Никия в «Баядерке»…»[1]. Пластика обогащалась в оттанцованной пантомиме, в ней артисты балетного театра 1930-х годов открывали себя и получали свободу.

Постановщикам была интересна духовная драма героев, они разрабатывали принципы подхода к образу, ориентированные на выразительность танца, психологическую глубину роли и акцент на монологах и диалогах, а не только на ансамблевости. «Артист–исполнитель, играя в пантомиме, в танце продолжает эту игру, то есть находится все время в образе»[2]. Каждый персонаж имел свою сквозную линию развития. Танец в образе – это новый уровень исполнительского мастерства в балете, переходящий в сферу актерского мастерства.

Хореография спектакля основана на классике с вкраплением характерных элементов, стилизующих танец под Восток. По большей части восточные движения присутствуют в женских партиях. Это волнообразные движения кистями, сокращенные в запястьях ладони, руки, скрещенные в запястьях и сложенные над головой. В партии Заремы и Второй жены есть повороты, где одна рука согнута впереди, вторая сзади, что напоминает движения из женских кавказских танцев. В танце Заремы присутствуют большие прогибы в корпусе назад, работа бедер, что очень

[1] *Чернова Н.* Балет 1930–1940-х годов // Советский балетный театр. 1917–1967 / Ред. В. М. Красовская. М.: Искусство, 1976. С. 106–154.

[2] *Захаров Р.* К постановке балета «Бахчисарайский фонтан». Сб. «Бахчисарайский фонтан». С. 91.

характерно для танцев арабо-мусульманского Востока – это шаги с оттягиванием таза вправо и влево. В вариации Второй жены Гирея есть элементы, исполненные в партере, во время бега шассе ее руки поднимаются и, следуя за запястьями, мягко движутся вправо и влево. В мужской части стилизацию можно увидеть в хореографии прислужников хана Гирея – это татарская пляска, наполненная большими прыжками, характерными вращениями в различных положениях тела и в воздухе, размашистыми и широкими движениями рук.

В наше время спектакль жив и пользуется успехом у зрителей. Новые поколения артистов создают яркие образы в партиях Заремы и Гирея. Ульяна Лопаткина, Ирма Ниорадзе, Дарья Павленко, Екатерина Кондаурова имели успех в роли Заремы. В партии Гирея удачно выступали Геннадий Селюцкий, Владимир Пономарев, Илья Кузнецов. Роль Марии исполняют Олеся Новикова, Анастасия Матвиенко, Мария Ильюшкина.

Балет в 2019 году был перенесен в Самару балериной Мариинского театра Дарьей Павленко в рамках XIX Фестиваля классического балета им. Аллы Шелест и был номинирован на премию «Золотая маска» 2021 года.

«Гаянэ»

ГАТОБ им. С. М. Кирова в эвакуации в Молотов в 1942 году показал премьеру балета «Гаянэ». Балетмейстер Н. Анисимова, художник Н. Альтман, художник по костюмам Т. Бруни, дирижер – П. Фельдт. Автором первого либретто стал К. Державин. Исполнителями главных партий на премьере были Н. Дудинская (Гаянэ) и К. Сергеев (Армен). Балет неоднократно ставился в разных редакциях, в связи с чем менялся и его сюжет. Это делалось в идеологических интересах, и композитор изменял партитуру, чтобы она соотносилась с новой драматургией.

В постановке Н. Анисимовой использован и классический танец, и характерный. Роль Гаянэ решена в пластике классического танца с фольклорными элементами. В работе рук присутствуют моменты, когда большой и указательный пальцы соединяются, остальные свободны. В таком положении исполнительница заносит одну руку в первую, а другую в третью позицию, при этом,

провернув в запястьях. В вариации Гаянэ свободные в кистях руки поочередно проводятся перед лицом исполнительницы чуть ниже уровня глаз. Некоторые ее движения сопровождаются покачиванием головы из стороны в сторону. К характерным номерам относится армянская лезгинка, построенная на народной лексике, ее исполняют солист, солистка и мужской кордебалет. Курдский танец, который исполняют солистка и мужской кордебалет, построен на движениях, более близких к характерной цыганской хореографии, чем к подлинному фольклору курдов. Хореография розовых девушек, построена на классике, и лишь работа рук с бубнами отсылает к кавказским женским народным танцам. В танце мужского кордебалета шалахо используются многие кавказские движения и трюки, каждый исполнитель держит в обеих руках по платку – традиционный аксессуар данного танца.

В 1972 году Б. Эйфман в Ленинградском малом оперном театре осуществил постановку «Гаянэ» А. Хачатуряна. Эйфман изменил сюжет, сделал его социально-психологическим, посвятив столкновению людских судеб на фоне революционного переустройства общества в стране.

Постановщик посетил Армению, где знакомился с культурой народа и постигал суть армянских танцев. Чтобы «пропустить хореографию через себя», балетмейстер несколько месяцев танцевал в армянском народном ансамбле. Благодаря этому в пластических характеристиках героев вырисовываются органично освоенные национальные мотивы армянской хореографии. В каждой танцевальной партии – Гаянэ, Армена, Гико, Мацака создается оригинальный танцевальный образ, раскрыты индивидуальные черты героев, их внутренние переживания, душевные волнения.

Благодаря музыке балет восторженно принимался зрителями на разных сценах мира. В 1943 году за музыку к этому балету А. И. Хачатурян получил Сталинскую премию первой степени.

«Гаянэ» стоит особняком не только в музыкальном наследии композитора, но и в истории балета, так как является ярким примером созданного по политическому заказу произведения балетного искусства. Он пропагандирует идеи дружбы народов и

равноправия, которые являлись важнейшими для государства на момент создания спектакля.

«Семь Красавиц»

Премьера балета «Семь красавиц», состоявшаяся в Баку в 1952 году в связи с торжественно отмечавшимся 800-летним юбилеем Гянджеви Низами, имела огромный успех, и спектакль до сих пор остается одним из самых ярких и популярных произведений азербайджанской хореографии. Музыку написал Кара Караев, который использовал в ней традиционные азербайджанские мотивы. Сценаристы: Юрий Слонимский, Сабит Рахман и Исмаил Идаятзаде; балетмейстер Петр Гусев. Художники Федор Гусак и Анвар Алмасзаде создали яркие, красочные декорации и костюмы для спектакля. В 1959 году Театр им. М. Ф. Ахундова осуществил еще одну редакцию «Семи красавиц», четырехактная композиция была переработана в трехактную.

На премьере в Баку балет «Семь красавиц» был представлен зрителям с блестящим актерским составом: Лейла Векилова – Айша, Юрий Кузнецов – Бахрам, Константин Баташов – Мензер, Анатолий Урванцев – Визирь. Балетмейстер П. Гусев органически соединил элементы фольклорных азербайджанских танцев с классической хореографией, а танцевальное начало с пантомимой. В ноябре 1953 года балет в бакинской редакции был поставлен Гусевым в ленинградском Малом оперном театре (художник Симон Вирсаладзе, дирижер Эдуард Грикуров) и неоднократно обновлялся в разные годы (1959, 1964, 1969).

В 1978 году композитор Караев создал новую редакцию, укрепив обобщенную образность и поэмное начало. Постановку осуществили балетмейстеры Рафига Ахундова и Максуд Мамедов, добавив художественные элементы и подчеркнув глубину сюжета, в 1982 году вышел фильм-балет «Семь красавиц», в главных партиях – Наталья Большакова, Вадим Гуляев, Гали Абайдулов. Дирижер – Рауф Абдуллаев. Художники Эльбек Рзакулиев, Рафик Насиров, Акиф Али Магеррамов.

Балет «Семь красавиц» был вдохновлен поэмой азербайджанского поэта Низами. Мудрецы направляют Шаха Бахрама к арабскому царю Номану, где он узнает о семи принцессах.

После восшествия на престол он женится на них, строит для каждой дворец, соответствующий их стране. Из любителя приключений Шах превращается в достойного и справедливого правителя, проходит путь от мрака к свету. Но в либретто почти не осталось и следа от литературного произведения: символики семи планет, темы духовного поиска и недостижимости идеала, сочетания сказочной орнаментальности и восточного эротизма. Кроме поэмы «Семь красавиц», для сценария были взяты и другие произведения Низами: «Рассказ о старухе и султане Санджаре» и «Рассказ о царе-притеснителе и правдивом человеке» из «Сокровищницы тайн», притча о правителе Мерва из «Лейли и Меджнуна», отдельные эпизоды других поэм.

Музыка балета поражает разнообразием завораживающих мелодий, гибкостью ритма и гармоническим изобилием. В ней отразились изысканные оттенки лирических чувств – от нежности, неги, томления до яркой страсти и торжества любви. Особенно стоит отметить синтез танцевального симфонизма с разнообразными элементами азербайджанского фольклора, который придает уникальность и самобытность партитуре. Многие отмечали, что музыка является самой сильной составляющей балета[1].

Действие балета происходит на средневековом Востоке. Молодой Шах Бахрам-Гур и девушка Айша влюбляются друг в друга. В результате заговора коварный Визирь настраивает народ против Шаха и пытается отвлечь его мыслями о Семи красавицах. Народ просит уйти своего правителя Бахрама, Айша его любит и готова последовать за ним, если он отречется от власти. Шах возмущен ее просьбой и в порыве гнева убивает девушку, народ его изгоняет.

В качестве элементов восточного танца используются движения как рук, так и ног из кавказского фольклора. У главных героев мужчин и у кордебалета встречается положение, когда руки открыты в стороны, ладони натянуты и сокращены с тыльной стороны, пальцы сомкнуты, только большой отставлен, оно присутствует и в фольклорной азербайджанской хореографии. В танце мужского кордебалета можно проследить движения, схожие

[1] *Медведев В.* Балет Кара Караева «Семь красавиц». Проблема традиций и обновления // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2010. № 1 (23). С. 169–175.

с работой ног в кавказских военных танцах. Это широкие шаги в сторону с протягиванием одной ноги по полу, а также мелкая работа стоп по шестой позиции. Сюда же можно отнести прыжки и соскоки в плие по второй позиции и соскоки на полупальцы по второй позиции с коленями, завернутыми вовнутрь. В женской хореографии много «ориентальных» рук: разнообразные движения и положения с сокращенными в запястьях с тыльной стороны кистями, провороты кистей в запястьях. Другое положение рук в женском танце – все пальцы свободны, большой стремится к среднему, а кисть сокращена в запястье с внутренней стороны. К восточной орнаментальности отсылают и моменты, где девушки держатся за руки, подняв их вверх, и делают повороты, не отпуская их.

В балете есть сюита танцев семи красавиц – индийской, византийской, хорезмской, славянской, магрибской, китайской и иранской. Хореография индийской красавицы построена на стилизованных положениях рук и ног. Почти весь танец кисти находятся в определенном положении – стилизация под мудру, важнейший элемент индийского национального танца. К индийскому образу отсылают и подъемы ног, согнутых в коленях с натянутой или сокращенной стопой. Партия византийской красавицы построена на беге, широких, размашистых движениях рук и ног, отражающих национальный дух свободы. У красавицы Хорезма небольшая по длительности хореография построена на маленьких прыжках и шене, есть характерное покачивание головы из стороны в сторону, положение рук, поднятых в стороны и согнутых в локтях вверх, кисти свободные наклонены к голове. Хореография магрибской красавицы содержит движения из испанских танцев: широкие выпады ног, переборы стоп, напоминающие испанские выстукивания. Руки передают характер, например, положение, когда одна на талии, другая отведена назад, или когда обе кисти опускаются на пояс. Национальный характер китайской красавицы передается через характерный наклон головы, меленькие быстрые прыжки, мелкие шаги на полной стопе, большое количество вращений, использование в танце круглых китайских вееров – туаньшань. Танец иранской красавицы почти не стилизован, за

исключением сокращенных натянутых кистей, лишь «проскальзывающих» в танце периодически.

Национальную специфику отражают и костюмы. Это повязки на голову у большинства исполнителей, напоминающие национальные головные уборы, причем у главных героев с украшением по центру. В костюмах Бахрама, Визиря и мужского кордебалета присутствует национальный орнамент. В костюмах женского кордебалета использованы летящие легкие ткани. В костюмах каждой из семи красавиц есть элементы, отражающие национальный характер. В сценографии передается атмосфера сказочного Востока. Например, это шатры семи красавиц. Все они разного цвета и из легких прозрачных тканей. Во внутреннем убранстве каждого шатра присутствует свой орнамент, ковры, балдахины, светильники с огнем, скульптуры.

Советская эпоха диктовала акцент на социальном, а не философском прочтении сюжета, потому главным героем композитор и авторы либретто сделали не девушку Айшу, не Шаха Бахрама, не Визиря, а народ, способный решать свою судьбу. «Семь красавиц» – это музыкально-хореографическая трагедия романтического плана. В метафоричной восточной притче сплетались дворцовая роскошь и повседневная жизнь простого народа, придворные интриги и благородство, любовь и коварство. Шах Бахрам мечется между мечтаниями о семи красавицах и реальностью, между долгом перед народом и сиюминутными эмоциональными порывами.

В 2008 году, к 90-летию со дня рождения Кара Караева, спектакль «Семь красавиц» получил новую жизнь в постановке Василия Медведева на сцене Азербайджанского Государственного театра оперы и балета. В отличие от предыдущих постановок акценты были расставлены иначе: «Если в предыдущих постановках задачей ставилось противопоставление добра и зла, отношений простой девушки и шаха, любви народа к своему правителю и отречение от него, то в новой постановке основной акцент делается на образе главного героя балета – Бахрама, его превращении из беззаботного юноши в зрелого мужчину. Познание мира у Бахрам– шаха происходит через его общение с женщинами – семью красавицами, где каждая воплощает новую страницу,

новую ступень познания жизни… И только последняя женщина – Прекраснейшая из прекрасных – открывает перед шахом истинную красоту, красоту поэзии и философии…»[1].

«Легенда о любви»

Премьера спектакля «Легенда о любви» А. Меликова по сценарию Н. Хикмета прошла 23 марта 1961 года в ГАТОБе им. С. М. Кирова. Балетмейстер Ю. Григорович; художник С. Вирсаладзе.

Это история о царице Мехменэ Бану, заплатившей за исцеление любимой сестры Ширин своей красотой, о любви сестер к художнику Ферхаду и о его отказе от личного счастья во имя счастья народа.

Хореографический текст построен на классической хореографии. Она является прочной танцевальной основой любой сцены и пополняется, обогащается, таким образом частично изменяясь. Классика увидена сквозь призму восточного сюжета – характерные ориентальные позировки рук, причудливые мотивы пластики персидских миниатюр, затейливая вязь движений наподобие арабской письменности. Балетмейстер показывает классическую хореографию в чистом виде там, где она является наиболее уместной для раскрытия образа (к примеру, в четвертом дуэте-мечте Ферхада о Ширин). Кроме того, в балете используется много акробатических поддержек и шпагаты. В сольные и массовые танцы хореограф изобретательно, парой штрихов вплетает элементы национальной восточной хореографии (руки янычар, поставленные ладонями на пояс слева; движения плеч в вариациях Ферхада и др.). Балетмейстер хорошо знает многообразие танцев разных стран Ближнего Востока.

В хореографии «Легенды о любви» нет ни подлинных этнографических восточных танцев, ни традиционных штампов «ориентального стиля» старых балетов. Это условная стилизация, поэтому в спектакле нет и не может быть фольклорных восточных танцев. Хореографический язык балета так же сложен, как и его содержание. Это Восток легенды, который настолько же иносказателен,

---

[1] Легенда длиною в 60 лет: к юбилею балета «Семь красавиц» // Day.Az (Дата обращения: 03.05.2024)

символичен, как и сам балетный спектакль в целом. В хореографию вводятся национальные движения, которые являются аутентичными, подлинными, а не традиционно-условными или нарочито-стилизованными. Они используются лишь как дополнительные элементы, а не как основная ткань этнографического танца. Это разные угловатые позы в партии Мехменэ Бану, прыжки эшапе на полусогнутых коленях в танцах придворных танцовщиц. Они использованы для выражения внутреннего душевного надлома Мехменэ Бану и ее окружения. Эти элементы образно наполнены, характеристически точны, развивают и дополняют классическую основу, сплетаясь с ней в единое гармоничное целое.

При сложном хореографическом рисунке в спектакле используется выразительность простейших средств, их многократное повторение. Например, батманы в партии Мехменэ Бану, большие жете в бегстве Ферхада и Ширин, ранверсе в народной сцене и другие. Балетмейстер высказывается на понятном и доступном для зрителя языке классической хореографии, расширяя, обогащая и развивая его в соответствии с художественными задачами и требованиями современности.

В спектакле много «восточных» рук, как в женской, так и в мужской хореографии, за счет чего хореография и приобретает ориентальный характер. Постоянно встречается положение, когда пальцы соединены вместе, кисть сильно натянута и сокращена в запястье с тыльной стороны. Такие руки мы видим и у Мехменэ Бану, и у Ширин, и у Ферхада, а также в танцах кордебалета. Руки могут находиться в различных положениях: опущены вниз, подняты вверх, согнуты или выпрямлены в локтях, вынесены вперед или отведены назад. Иногда кисти исполнителей совершают волнообразные движения и провороты в запястьях. У Мехменэ Бану руки жесткие, в основном, это описанное выше положение, а также кисти с раскрытыми «веером» пальцами, больше напоминающие мужские движения кавказских танцев. В танце Ширин и ее кордебалета более мягкая, женственная пластика. Часто кисти сокращены в запястьях с внутренней стороны, большой и средний пальцы стремятся друг к другу, а остальные натянуты, но не соединены друг с другом. У Ширин есть движение,

когда две руки подняты вверх и мягко движутся вправо и влево, следуя за запястьями, что очень напоминает движения кавказских танцев. Пружинящие движения кистями, как колокольчиками, делают образ Ширин более легким, «звенящим», «звонким». Нежная и воздушная, тягучая, но как бы струящаяся хореография Ширин контрастирует с жесткой и угловатой натянутостью пластики Мехменэ Бану. В танце Ферхада также присутствуют элементы восточной хореографии. Очень часто это руки, выпрямленные в стороны, с сокращенной кистью и собранными вместе пальцами. Есть момент, где Ферхад опускается на одно колено и делает плечами в противоход движения вперед и назад, при этом руки раскрыты в стороны и собраны в кулаки. Мягкости его мужественному образу добавляет вращение кистями в запястьях, во время которого ладонь собирается, а затем разворачивается и выпрямляется. Это движение «проскальзывает» в танце юноши иногда, то чуть чаще, то реже, но остается лишь украшением его пластики, а не лейтмотивом.

Хотя движения танцев и позы как таковые ничего не означают, они располагают определенным эстетическим потенциалом, возможностями и предпосылками для образной выразительности. Например, некоторые позы и движения Мехменэ Бану, как уже сказано, отличаются четкими линиями и прямыми или острыми углами, а также резкой сменой направления линий тела, ног, рук, рисунок как бы изломлен. Во втором дуэте Ферхада и Ширин хореография, наоборот, характеризуется гибкостью, пластичностью рисунка, плавным переходом линий из одной фигуры в другую.

Основу художественных средств балета образуют именно эмоционально выразительные движения и позы. Но и среди них присутствуют изобразительные элементы, имеющие самостоятельное и конкретное значение. Они могут представлять собой какой–либо бытовой жест, который у зрителя ассоциируется с определенными фразами (жест в танце Визиря и придворных «отрублю голову», в танце Золота поза равнодушия Незнакомца, жест Мехменэ Бану «вон!» в конце танца шутов и придворных танцовщиц и т. п.). Кроме того, движения могут являть собою

некую пластическую метафору, иметь символический смысл (например, прыжок лани в вариациях Ширин).

В «Легенде о любви» танцевальное действие раскрывается посредством симфонического танца, основанного на развитии крупной хореографической формы, тематической разработке и на полифонии разных хореографических линий. Впервые в истории целый многоактный спектакль был выстроен на основе симфонического. Такой способ был продиктован обобщенным характером драматургии, которая строится не на внешнем движении сюжета, а на внутреннем развитии конфликтного действия.

Все персонажи «Легенды о любви» имеют свою пластическую характеристику и тему, которые сложно взаимодействуют между собой. Придворные, и плакальщицы, и горбатые шуты, и красавицы-танцовщицы помогают подсветить образ Мехменэ Бану. Они не только создают жизненную действительность, но и выступают в качестве средства выражения внутреннего мира царицы, ее чувств и мыслей. В значительной мере через окружение передаются характеры Ферхада и Ширин. Когда художник Ферхад появляется в первый раз, его перекрывает танец друзей. Он расписывает дворец на заднем плане, а четверка юношей на сцене перед ним представляет экспозицию его хореографической темы. Вариация самого героя, живущего в гармоничном, светлом мире, довершает образ художника. В пластике Ферхада, разрабатывающего лейтмотив танца друзей, движения становятся более масштабными и сильными, таким образом, добавляя в его характеристику героические ноты. По тому же принципу создан портрет Ширин – с «помощью» девушек.

В первом адажио Ширин и Ферхада влюбленные ни разу не прикасаются друг к другу – так по-восточному передается чистота и целомудренность их чувств. Во втором адажио воплощается счастливая любовь юноши и девушки, оно уже построено на беспрерывных и затейливых поддержках. Когда Ширин является Ферхаду в грезах, в их адажио отсутствует чувственная страсть, поэтому в поддержках нет остроты, они становятся более сдержанными. Здесь образ любимой девушки соединяется с образом воды, которую Ферхад стремится дать людям.

Главное в «Легенде о любви» то, что автор, создавая сказочно условный Восток, говорит о высоких философских темах, которые до этого не поднимались: о долге художника и гражданина перед своим народом. Ферхад жертвует личным счастьем, своей любовью во имя жизни других людей. В балете Григоровича легенда приобрела масштаб философской трагедии-притчи.

Советский балет прошел сложный путь: от «Красного мака», где танец был поставлен на службу классовой борьбе, балета «Гаянэ», воплощавшего идеи равноправия и дружбы народов, до «Легенды о любви», затрагивающей глубокие философские мотивы.

Екатерина Торгунакова
Бакалавриат. II курс. Направление подготовки 50.03.01
«Искусства и гуманитарные науки». Образовательная программа
«Хореографические исследования и балетная критика»
Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения,
профессор и зав. кафедрой балетоведения

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» О. М. ВИНОГРАДОВА – НОВАТОРСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ПОСТАНОВОЧНОЕ РЕШЕНИЕ

С именем О. М. Виноградова связаны яркие страницы истории музыкальных театров России. Творческий путь балетмейстера начался в Новосибирском театре оперы и балета: именно в Сибири Виноградов создал два спектакля, открывших его зрителям и профессионалам как талантливого балетмейстера. Один из них – балет «Ромео и Джульетта» – бессмертный шедевр У. Шекспира и С. С. Прокофьева. Эта последняя новосибирская постановка молодого хореографа закрепила за ним звание мастера и открыла путь в главные театры страны.

О. М. Виноградов приступил к сочинению «Ромео и Джульетты» в феврале 1964 года, сразу после премьеры своего первого балета «Золушка». На сценах Москвы и Ленинграда жил спектакль Л. М. Лавровского 1940 года, который успел стать хрестоматийной и подытожил достижения советского балетного театра 30-х гг. XX века. Критик В. М. Красовская отмечала: «При всех достоинствах постановки Л. Лавровского она накрепко привязана к своему времени. Музыка же наверняка должна служить для новых откровений»[1].

Четверть века после премьеры балетмейстеры не решались прикоснуться к партитуре Прокофьева и тем самым оспорить первое прочтение. Однако Виноградов, по его словам, целиком спектакля Лавровского не видел, что позволило ему создавать балет с опорой на собственный замысел и драматургию музыки Прокофьева. Спустя много лет мэтр вспомнит, как возникал в его

[1] *Красовская В. М.* Есть ли граница классического танца? // Советская культура. 1965. № 90. С. 3

воображении образ будущего балета: «Когда музыка начала звучать во мне все время, постепенно сложилась основная стилистика спектакля. Когда я читал Шекспира, особенно в переводе Пастернака, вдруг поймал тональность ритмоизложения, которую раньше не понимал: необычную динамику юношеского хулиганства. И я тогда понял, что этот спектакль должен быть очень молодым. Я уже знал, какая будет хореография… Да, смешная! Да, агрессивно-оптимистическая! Да, эпоха Возрождения! Я исходил из эпохи, интонации того времени и атмосферы»[1].

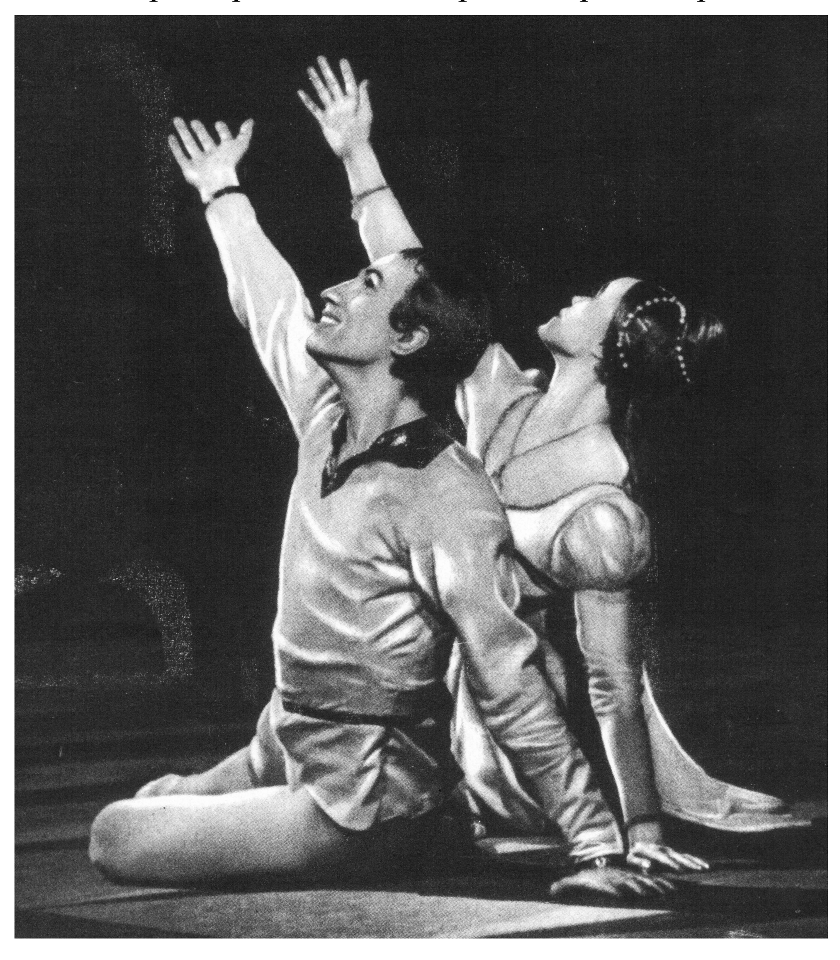
Для работы над костюмами и декорациями балетмейстер обратился к художнику В. Я. Левенталю. Виноградов представлял спектакль в пространстве, которое обеспечит непрерывный поток действия в горизонтальной и вертикальной сценических плоскостях. Левенталь нашел новаторское для театра 1960-х годов решение: развернуть действие и его оформление не только на планшете сцены, но и на вертикальных игровых площадках трехэтажной аркады. Второй и третий ярусы трансформировались от картины к картине. Так, в доме Капулетти в полукруглых проемах художник поместил фамильные портреты как символы прошлого, чьи традиции отвергает новое поколение. В «сцене у балкона» в проемах открывалось небо, а во время городского праздника на втором ярусе разыгрывалось представление комедии дель арте. В финале спектакля ярусы заполнялись фигурами в траурных черных плащах. Оформление отличалось условностью и отсутствием бытовых подробностей: например, ложе Джульетты представляло собой простой куб, покрытый черной тканью. Левенталь отказался от роскоши и зрелищности сценографии, которые еще совсем недавно были естественными свойствами балета, ушел от точного воспроизведения итальянского Ренессанса, но добился незримого присутствия в спектакле духа эпохи.

Премьера балета «Ромео и Джульетта» в постановке О. М. Виноградова состоялась 17 апреля 1965 года. Новый спектакль привлек к Новосибирскому театру особое внимание:

---

[1] Сумасшедший успех «Ромео и Джульетты»: интервью // Новосибирский государственный академический театр оперы и балета: сайт. URL: https://novat.ru/news/interview/sumasshedshiy-uspekh-romeo-i-dzhuletty. Дата публикации: 05.09.2016.

находки балетмейстера и художника широко обсуждались в прессе. Особенно подчеркивались изобретательность хореографии, а в отсутствии развернутой пантомимы критики увидели важнейший критерий новизны балетного искусства. «Нужно быть виртуозным танцовщиком, тонким, проникновенным актером, – отмечала Н. Е. Аркина, – и проявлять свой артистизм приходится не в специально выстроенных игровых сценах, а исполняя технически сложный рисунок партии»[1]. В критике также подчеркивалась найденная балетмейстером гармония в сочетании традиций балетного театра с оригинальными режиссерскими решениями.



«Ромео и Джульетта». Новосибирский театр оперы и балета. 1965 г.
Джульетта – Лидия Крупенина, Ромео – Никита Долгушин

[1] *Аркина Н. Е.* Непроторенным путем // Советская культура. 1965. № 96. С. 3.

Виноградов открывает действие спектакля заставкой, соответствующей первым строкам трагедии Шекспира (в переводе Б. Л. Пастернака): «В Вероне древней с давних пор / два знатных рода враждовали». На противоположных сторонах сцены под сводами аркады располагаются неподвижные фигуры представителей Монтекки и Капулетти. По мере нарастания музыки номера «Улица просыпается» постепенно развивается пластическая характеристика враждующих кланов. «Их танец – неторопливый, чуть насмешливый и небрежный – рождался словно сам собой. – писала Н. Е. Аркина. – В нем и радость утренней прогулки, <…> и желание развлечься, потешить себя чем угодно, хотя бы ссорой с такой же группой молодцов»[1]. Слуги Капулетти вступают в «разговор» с врагами, на что Монтекки с отставанием в несколько тактов отвечают, будто высмеивая каждое их слово. Предводитель Монтекки отделяется от группы, насмешливо уступает дорогу одному из Капулетти и подставляет ему ногу: юноша падает. Эта ситуация становится завязкой конфликта, который приобретает вид танцевального рукопашного боя. При этом кордебалету отведена роль «болельщиков», аккомпанирующих дуэлянтам с противоположных сторон. В финале слуги Монтекки и Капулетти объединяются в общей схватке. С появлением на площади Тибальда с красным плащом в руках группы расступаются. Плащ летит к ногам одного из Монтекки. Противник принимает вызов: в новой массовой схватке балетмейстер развивает темы первого боя. Драка прерывается приходом герцога Вероны. Группы расступаются, и зрителю открывается итог кровавой расприи: в центре сцены лежит раненый. Балетмейстер ставит предсмертный монолог умирающего юноши: жертва вражды проклинает кланы Монтекки и Капулетти и падает замертво. Возле него скорбно садится священник Лоренцо, вступающий в действие, таким образом, задолго до сцены венчания.

Группы горожан покидают площадь Вероны. Лоренцо остается на авансцене один: образ священника решен монологом-размышлением о вражде и примирении кланов. Однако, судя по критике, персонаж не произвел желаемого впечатления. Так, критик Г. Д. Кремшевская писала: «Лоренцо выглядит фигурой,

[1] Там же.

случайно попавшей на сцену из другого спектакля, и это снижает сцены, где его присутствие необходимо»[1]. Монолог священника завершается появлением Ромео, Меркуцио и введенных вместо Бенволио четверки друзей.

Для характеристики главного героя и его окружения балетмейстер использует номер партитуры «Маски». В первой части раскрывается ребячливость и шутливость Ромео и его друзей, во второй главный герой противопоставляется им в полном романтических грез монологе. В третьей части Меркуцио отвечает на это комичным танцем в маске страдальца, откровенно потешаясь над Ромео.

Первым исполнителем партии Ромео был Н. А. Долгушин, которого называли в ней соавтором хореографа: «Его Ромео, как хотел того балетмейстер, не только танцовщик, исполнявший партию Ромео в балетном спектакле, но актер нашего времени, которому есть что рассказать современникам»[2]. Благодаря исполнению Долгушина, образ беспечного Ромео стал примером совершенства формы и олицетворением глубины мысли. Танцовщику удалось ясно провести партию от легкомыслия юного Ромео в первом действии к постижению высшей скорби в финале.

Действие переносится в дом Капулетти. Перед нами мир старинного рода, отличающийся косностью взглядов. Его порядкам противопоставлен образ Джульетты: героиня единственная в этом спектакле танцует на пуантах, как человек нового времени. Первый выход Джульетты – вариация, построенная на прыжках, стремительных вращениях, с играми в «классики». Беззаботный танец представляет собой наивные мечты Джульетты, которые вскоре столкнутся с холодным расчетом родителей. Отметим, что Виноградов отказывается от образа Кормилицы, ограничиваясь по ходу действия только родственным окружением Джульетты.

Роль Джульетты в спектакле Виноградова впервые исполнила Л. И. Крупенина, мастерски воспроизведя сложнейшую хореографию. Дуэт балерины и Долгушина был отмечен рецензентами как подлинное воплощение образов, созданных Шекспиром и Прокофьевым.

---

[1] *Кремшевская Г. Д.* Рождение балетмейстера // Театр. 1965. № 8. С. 78.

[2] Там же.

На музыку «Съезда гостей» разные по численности семьи поочередно заполняют залу. При этом для каждой кордебалетной группы балетмейстер ставит оригинальные выход и танец. Девять семей равномерно распределяются по зале, в центре которой – Тибальд, синьор и синьора Капулетти. К шествию присоединяется жених Джульетты Парис, выделенный из общего танца сольной вариацией. Также на балу появляется Ромео, Меркуцио и четверка их друзей.

Знаменитый «Танец рыцарей» Виноградов ставит как манифест клана Капулетти. Кордебалетные группы – гости бала – образуют асимметричную композицию и мощной массой, похожей на войско, угрожающе движутся на зрителя. Кавалеры опускаются на колени, бьют себя кулаками в грудь и дают клятву, которую принимают дамы-аристократки.

Для обнажения конфликта шествие клана Капулетти прерывается легким танцем Джульетты. Героиня по-прежнему свободна в своих мечтах, но путь ей преграждает Парис – по словам Г. Д. Кремшевской, «…галантный изысканный кавалер, воинственный и чопорный среди Капулетти, чувствительный с Джульеттой, но слишком уж сахарный, поэтому чуждый идеалам Джульетты»[1]. Балетмейстер нашел танцевальный текст, полностью соответствующий шекспировскому персонажу – «восковой красавчик». Образ Париса в спектакле Виноградова создал солист Новосибирского театра Е. Поляков, воплотивший двойственность характера героя. Критик А. А. Соколов отмечал: «Парис Евгения Полякова – недалекий и эгоистичный, убогий и инфантильный “ломака”, искренне переживающий душевное крушение»[2]. Партия героя выверена до мелочей, потому выглядит слишком правильной и отталкивающей, что становится полной противоположностью свободной пластике Ромео.

Первой встрече Ромео и Джульетты предшествует одна из интересных находок балетмейстера. Гости начинают движение по часовой стрелке: впервые задается тема круга, которая звучит в спектакле трижды и выделяет ключевые повороты сюжета. Так, гости образуют два параллельных круга, между которыми

[1] *Кремшевская Г. Д.* Рождение балетмейстера // Театр. 1965. № 8. С. 80.
[2] *Соколов А. А.* Отнюдь не голубой Парис // Театр. 1967. № 11. С. 134.

стремительно бежит Джульетта – против часовой стрелки, против общего движения, против традиций и устоев своего старинного рода. Когда Джульетта выбегает из толпы гостей, она сталкивается с Ромео лицом к лицу: оба замирают в потрясении.

Сцену встречи Ромео и Джульетты балетмейстер и далее развивает при участии гостей бала Капулетти. Завершив движение по кругу, кордебалет выстраивается из кулисы в кулису в статичную композицию. Первым через галерею однообразных замерших фигур проходит Ромео, надеясь найти в застывшей толпе прекрасную незнакомку. Когда юноша исчезает за кулисами, по тому же пути идет Джульетта, пытаясь его найти. При этом фигуры кордебалета несколько раз меняют положение. Знакомство героев происходит на фоне замерших гостей, из которых выделяется Парис – единственный, кто замечает встречу Джульетты и Ромео. Внутреннее состояние Париса передано в монологе любви и ревности.

Кордебалетные фигуры вновь оживают: бал продолжается. С появлением Тибальда завязывается центральный конфликт действия: теперь Ромео видят все, в том числе и младший Капулетти. Видя смирение Париса перед соперником, Тибальд вручает ему свою шпагу, призывая к нападению на Ромео. Но взяв оружие, Парис в нерешительности отступает. Вне себя от ярости, Тибальд выхватывает у Париса шпагу и обегает сцену, оповещая семью о нежданном госте.

Кордебалетные группы в масках окружают Ромео и Джульетту: героиня взлетает в его руках в высокую поддержку. Тибальд полон решимости убить врага, однако появляется синьор Капулетти и отнимает у него шпагу. Бал продолжается: появляется Меркуцио и всячески отвлекает Тибальда, в шутливой форме вызывая его на бой. Капулетти не терпит насмешек и готов вступить в схватку, однако продолжающийся бал и гости препятствуют этому. Ромео и Джульетта встречаются в круговороте танцевальных фигур, когда внезапно появляется Парис и останавливает Ромео, после чего к нему присоединяются Тибальд и Меркуцио. В танце-противостоянии герои держатся за руки и поочередно пытаются вырваться из оков, в которые завели их обстоятельства, но безуспешно. Балетмейстер соединяет эту противоборствующую

четверку и показывает, что отныне судьбы этих юношей переплетены ревностью, враждой и местью.

Первое действие завершается, как в партитуре, картиной у балкона. Декорации Левенталя трансформируются в звездное небо: «Необыкновенной, светящейся голубизны, оно вливается во все прорезы аркад и служит фоном первого свидания»[1]. Сцена начинается в двух планах и построена на дублировании хореографического текста главных героев: Джульетта, стоя спиной к зрителю наверху, на втором ярусе аркады, начинает свой монолог, после чего Ромео внизу вторит каждому ее движению. Влюбленные пока не видят друг друга, но их чувства и мысли едины.

В ожидании Джульетты Ромео предается романтическим грезам, представленным вариацией. После появления Джульетты на планшете сцены они продолжают танец, который эмоционально нарастает и стремительно развивается. Адажио балетмейстер насыщает большим количеством быстро сменяющихся сложных поддержек. В финале номера Джульетта возвращается на балкон, а Ромео остается на планшете сцены: теперь герои видят друг друга и исполняют движения одновременно, в унисон.

Во втором действии Виноградов уделяет внимание характеристике народа и создает праздник на площади массовой сценой с участием кордебалетных групп. В танцах толпы присутствует неистовый порыв, одержимость, констатирующие с холодной чопорностью враждующих домов. Е. Л. Луцкая писала: «И здесь же, близ этих “пиршеств смерти”, негасимым огнем пылает веселье народных танцев, разыгрывается юмористический спектакль площадного балагана»[2]. Конфликт враждующих кланов будто оттенен карнавальными костюмами, в которых Левенталь смешивает цвета солнца и крови.

Оригинальной находкой Виноградова становится представление на площади комедии дель арте, решенное приемом «театра в театре». Солист на потеху публики надевает маску Арлекина и изображает несчастно влюбленного юношу. Появляется Коломбина и слушает его серенаду, после чего герои объединяются

---

[1] *Кремшевская Г. Д.* Рождение балетмейстера // Театр. 1965. № 8. С. 79.

[2] *Луцкая Е. Л.* Смело, талантливо, современно // Вечерний Новосибирск. 1965. № 96. С. 3.

в дуэте. Внезапно на сцене появляются родители влюбленных, настроенные против выбора своих детей. Но у Арлекина и Коломбины получается их перехитрить, сбежать от преследователей и в финале соединиться. Таким образом, в комедии показана история Ромео и Джульетты, но со счастливым финалом. При этом эпизод решен в пародийном ключе, с иронией по отношению к театру и его условностям. Народ является непосредственным участником и пластически реагирует на каждое действие актеров, сидя спиной к зрительному залу.

Встретившись на площади во время карнавала, Ромео и Джульетта направляются в храм. Взявшись за руки, они идут к патеру Лоренцо, который стоит в центре сцены, раскинув руки в стороны. Ромео и Джульетта направляются к нему, словно к кресту – навстречу своей судьбе. Балетмейстер объединяет священника и героев в трио. После совершения священного обряда Лоренцо удаляется, а Ромео и Джульетта остаются наедине. Счастье влюбленных раскрывается в дуэте на музыку номера «Кормилица передает Ромео записку от Джульетты», где счастливое шутовское настроение сменяется лирическим адажио на музыку «Ромео у патера Лоренцо». Столь контрастные музыкальные номера балетмейстер сочетает, чтобы показать двойственность героев: с одной стороны, это отчаянно смелые влюбленные, с другой – еще совсем дети.

Действие вновь продолжается на площади Вероны. Во время огненной тарантеллы появляются Ромео и Джульетта: кордебалет, расположившись в горизонтальном положении на планшете сцены, образует извилистый коридор, аккомпанируя действию тамбурином. Ромео и Джульетта, держась за руки, на огромной скорости пересекают огненный коридор. Ликование и торжество влюбленных героев поддерживает толпа, но это были их последние счастливые мгновения. Народ завершает пляску и окружает площадь, словно арену, чтобы наблюдать за схваткой противников.

На площади появляется Тибальд, и, заметив Ромео, втягивает его в ссору. «Здесь обостренно проступал конфликт интеллигентного сознания и заскорузлого предрассудка»[1], – указывала

[1] *Красовская В. М.* Никита Долгушин. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1985. С. 75.

В. Красовская. Ромео игнорирует выходки Тибальда, но вместо него в бой ввязывается Меркуцио. При этом в движениях Меркуцио повторяются карикатурность и насмешливость из его первой встречи с Тибальдом на балу. Озорник отшучивается и делает вид, что победил соперника, после чего Тибальд внезапно закалывает его шпагой.

Смерть Меркуцио критики называли одним из интереснейших решений Виноградова: эпизод объединяет сразу несколько сюжетных линий. Сначала показана мучительная смерть Меркуцио в монологе, полном воспоминаний о беззаботной жизни. В финале герой замирает на руках друзей в позе снятого с креста. Е. Л. Луцкая писала: «Гибнет неукротимый в своей веселости Меркуцио, гибнет, но не падает»[1]. Обступив участников событий, народ замирает – кордебалетная группа превращается в барельеф. Ромео бросается на колени и бьется головой оземь перед распятым другом. В краткой сцене происходит большая внутренняя работа героя: влюбленный Ромео осознает необходимость мести.

Под аккомпанемент вновь оживившейся толпы происходит бой Тибальда и Ромео. В. М. Красовская описывала его так: «…Ромео поднимался с колен уже духовным братом Гамлета с той разницей, что у него пока была возлюбленная – Джульетта. <…> Он дрался не с Тибальдом, а со всем злом мира»[2]. Разъяренный, но уже слабеющий Тибальд бросает шпагу вслед Ромео, отступающего на каждый аккорд. Балетмейстер завершает картину кровавой распри симметричной композицией на музыку «Финала второго действия». Карнавальная толпа разделяется на две погребальные процессии и уносит убитых: глаза Меркуцио смотрят в небо, Тибальда – в землю. В более поздних редакциях Виноградов ставит картину всеобщего отчаяния народа, решенную общим танцем кордебалета, во время которого на авансцене лежат тела Тибальда и Меркуцио в окружении белых и черных фигур. «Плач синьоры Капулетти» у Виноградова отсутствует и заменен появлением Джульетты. Ромео бросается к возлюбленной, но она полна ненависти к убийце брата.

---

[1] *Луцкая Е. Л.* Смело, талантливо, современно // Вечерний Новосибирск. 1965. № 96. С. 3.
[2] *Красовская В. М.* Никита Долгушин. С. 76.

Третье действие открывается картиной прощального свидания Ромео и Джульетты. Брачное ложе героев, накрытое черным бархатом, впоследствии становится гробницей. Свидание героев – воспоминание о счастливых минутах, от которых теперь героев отделила вековая вражда. В кульминации эпизода балетмейстер снова обращается к теме круга: легкий бег героев вокруг сцены становится напоминанием о бале в доме Капулетти, где произошла их первая встреча. Сначала герои устремляются вперед вместе, в параллель, но на втором круге Ромео отделяется от Джульетты и исчезает, оставляя свечу в руках возлюбленной. (В последующих редакциях Виноградов строил данную сцену по аналогии с живым коридором на балу Капулетти. Со слов критика Н. Н. Зозулиной, видевшей балет в Малом оперном театре, темные фигуры заполняли планшет сцены и, будто стена, разделяли героев: Джульетта оказывалась одна внутри круга, Ромео – снаружи).

В комнате Джульетты появляются синьор и синьора Капулетти с женихом. В монологе отчаяния Джульетта умоляет родителей не выдавать ее замуж за Париса. Но семья неумолима. Кульминация эпизода – жестокое избиение Джульетты с целью заставить подчиниться воле родителей.

Моментальная смена декораций переносит Джульетту в храм, где она ищет помощи Лоренцо. Передача ей спасительного средства сопровождается мизансценой, в которой визуализируется действие снотворного – засыпание и пробуждение Джульетты. Героиня направляется домой, чтобы осуществить свой план. Дав видимое согласие родителям на брак с Парисом, Джульетта выпивает снотворное и как будто умирает.

В спектакле Виноградова отсутствует сцена в Мантуе. Ромео сразу оказывается в склепе Капулетти (на музыку номера «Похороны Джульетты»). Балетмейстер передает переживания героя в монологе, напоминающем хореографию их адажио с Джульеттой у балкона: «В “прощальных зарницах” танца цепью нанизывались движения-вспышки. <…> Воспоминанием о невозвратном проходил теперешний, уже одинокий бег по кругу[1]. Таким образом, тема круга заявляется балетмейстером в последний,

---

[1] *Красовская В. М.* Никита Долгушин. С. 78.

третий раз. Ромео выпивает яд и умирает у ложа любимый. Джульетта просыпается и, увидев возлюбленного мертвым, вонзает кинжал в свое сердце. В финале спектакля черные фигуры заполняют первый и второй ярусы аркады. Примирения враждующих кланов Монтекки и Капулетти не происходит.

Балет «Ромео и Джульетта» в постановке Виноградова отличается насыщенностью хореографического текста и продуманной хореографической драматургией. Для каждого героя создан уникальный пластический образ. Балетмейстер продемонстрировал новаторский подход к дуэтному танцу, обогатив его обилием сложных поддержек, близких к акробатическим, исполнить которые под силу только высоким профессионалам. Кроме того, спектакль отличается метафоричностью в передаче взаимоотношений героев.

На конференции после премьеры В. М. Красовская сформулировала значение постановки: «“Ромео” – это спектакль высокой художественной ценности. Виноградов доказал, что Прокофьеву не нужны столы, ложе, предметы обихода… <…> Танец – основное средство выразительности. Спектакль условен, но от этого только выигрывает»[1]. Переосмысленная Виноградовым трагедия Шекспира стала большим вкладом в преодоление драмбалетного мышления в отечественном хореографическом искусстве.

Балет «Ромео и Джульетта», поставленный в Новосибирске в 1965 году, подвел черту начального периода творческой деятельности балетмейстера О. М. Виноградова. После нашумевшего успеха «Ромео и Джульетты» Виноградов был приглашен в Большой театр для постановки балета «Асель».

Новосибирск познакомил Виноградова с народной артисткой РСФСР, балериной Большого театра Н. В. Тимофеевой. В 1964 году Ю. Н. Григорович переносил на новосибирскую сцену балет «Каменный цветок», в котором Тимофеева исполняла партию Хозяйки Медной горы. Приехав в Новосибирск, балерина выразила желание станцевать партию Джульетты. Ее выступление явилось большим событием для хореографа и вновь привлекло

[1] [Доклад профессора В. М. Красовской] // ГАНО. Ф. 1450. Оп. 1. Д. 239. Л. 38. Цит. по: Ромм В. В. Большой театр Сибири. С. 166.

внимание столичных критиков к балету. Б. А. Львов-Анохин написал: «Тимофеева верна кристальной чистоте музыки Прокофьева, ее танец легок и крылат, но в самой этой легкости есть огромная сила отрешенности…»[1]. В следующий раз Н. В. Тимофеева встретилась с творчеством Виноградова уже в Большом театре во время работы над его новым балетом «Асель».

В течение пятидесяти лет после премьеры Виноградов продолжал работу над балетом «Ромео и Джульетта», находясь в непрерывном поиске новых форм и решений. В 1976 году спектакль появился на сцене Ленинградского Малого театра оперы и балета в оформлении самого балетмейстера: эта постановка существенно отличалась от новосибирской. В 2002 году для корейской труппы Universal Ballet Виноградов создал новую редакцию, которая в 2008 году была перенесена на сцену Михайловского театра (сценография и костюмы С. С. Пастуха и Г. С. Соловьевой). В 2011 году балет «Ромео и Джульетта» был поставлен на сцене Национального театра оперы и балета Армении и обновлен Виноградовым в 2022 году (оформление народного художника РФ В. Я. Окунева). Важнейшим событием стало возвращение спектакля на родную сцену Новосибирского театра оперы и балета в 2016 году в оформлении С. С. Пастуха и Г. С. Соловьевой.

[1] *Львов-Анохин Б. А.* Нина Тимофеева // Театр. 1968. № 8. С. 60.

Кондратова Полина
Аспирантура. 1 курс. 5.10.1.
Теория и история культуры, искусства
Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор и зав. кафедрой балетоведения

ДЕБЮТ ДЖ. РОББИНСА КАК ХОРЕОГРАФА

Творческая биография выдающегося американского танцовщика, хореографа, режиссера театра и кино Джерома Роббинса (1918–1998) начинается в 1930-е годы. К 1943 году, когда Роббинс почувствовал в себе силы пойти по пути хореографа, за его плечами был уже семилетний исполнительный опыт. В его арсенале имелись кордебалетные и сольные партии в Театре балета, а также роли в бродвейских мюзиклах. Заинтересованный в продвижении себя как хореографа он предложил руководству Театра балета сразу три разработанные им идеи. Первый замысел сходился с психологическими балетами Э. Тюдора: Роббинс планировал поставить драму на основе библейского сюжета о Каине и Авеле. Сюжеты следующих идей – многоактный балет «Американа» и комедия о моряках в увольнении – явно были вдохновлены зажигательными спектаклями Бродвея. Решение было принято в пользу третьего варианта как менее затратного. С выбором не ошиблись. 18 апреля 1944 года на сцене «Метрополитен опера» состоялась премьера одноактного балета «Матросы на берегу»[1] («Fancy free»), после которой Роббинс проснулся знаменитым.

Тема морского флота в военные годы нашла отражение во многих художественных произведениях, демонстрирующих разные грани жизни служащих: от бытовых сцен до батальных картин. Лихие коленца и синкопированные ритмы удалых плясок моряков явились плодотворной почвой для хореографов в создании виртуозной, технически-сложной лексики. Образ моряка, способного своим танцем[2] развеселить и поднять дух, утвердился в постановках балетмейстеров XX века и распространился по

---

[1] Хореограф – Дж. Роббинс. Композитор – Л. Бернстайн. Художник – О. Смит. Исполнители: Дж. Криз, Г. Лэнг, Дж. Роббинс, М. Бентли, Д. Рид.

[2] В XV веке в Англии зародился народный танец моряков – хорнпайп. А в начале XX века популярным танцем в России стал «Матлот».

всему миру. В Париже для «Русского балета» С. Дягилева Л. Ф. Мясин осуществил постановку «Матросы» (1925), напоминающую, по словам балетмейстера, «беззаботную шумную игру»[1]. В советском балете Ф. В. Лопухова, В. И. Пономарева и Л. С. Леонтьева «Красный мак» (1929) встречались картины матросских гуляний, среди которых эстрадный номер «Яблочко» занял особое место: «во всю ширь и мощь звучала тема его представителей – благородных, смелых, мужественных, <…> пляшущих гордо, радостно, заразительно весело»[2]. Шедевром концертов знаменитого Ансамбля народного танца под руководством И. А. Моисеева было моисеевское «Яблочко» из флотской сюиты «День на корабле» (1939). Английский хореограф Дж. Кранко в миниатюре «Трик Трак» (1947) изобразил моряков «с яркими подробностями и живым юмором»[3].

В Голливуде 1930–40-е годов героями киномюзиклов стали моряки, желающие приключений и попадающие в разные передряги. В фильмах «Следуя за флотом»[4] (1936), «Семь дней отпуска»[5] (1942), «Поднять якоря»[6] (1945) танец являлся яркой характеристикой матросов, умеющих и напряженно трудиться, и весело отдыхать. Джером Роббинс вслед за своими предшественниками привнес в балет «Матросы на берегу» нотки юмора и задора и вместе с тем дух веселья и авантюризма.

Роббинс не сразу нашел композитора, согласившегося работать с еще неизвестным хореографом. Сначала он обратился к даровитому композитору, пианисту М. Гулду, от которого, однако, сразу последовал отказ[7]. Руководитель композиторского отделения Филадельфийской консерватории (1942–1962) В. Персикетти

[1] *Мясин Л. Ф.* Моя жизнь в балете / пер. с англ. М. М. Сингал, предисл. Е. Я. Суриц. – Москва : Артист, Режиссер, Театр, 1997. – С. 170–171.
[2] *Слонимский Ю. И.* Советский балет. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1950. – С. 82.
[3] *Percival J.* Theatre in my blood. A Biography of John Cranko. – London : The Herbert Press Limited, 1983. – P. 68.
[4] «Follow the Fleet», реж. М. Сэндрич.
[5] «Seven Days' Leave», реж. Т. Уилан.
[6] «Anchors Aweigh», реж. Дж. Сидни.
[7] Дж. Роббинс позже поставит на музыку М. Гулда балет «Интерплей» (1945), мюзикл «Малышка на миллиард долларов» (1945), балет «I'm Old Fashioned» (1983).

также не согласился на совместную работу, но предложил начинающего композитора и дирижера – Л. Бернстайна[1].

На момент встречи с Роббинсом Бернстайн только совершал первые творческие шаги. Двух молодых амбициозных людей ждало большое будущее: в 1944 году им исполнилось 26 лет. Премьера «Матросов на берегу» для обоих была знаковым событием: для Роббинса она стала отправной точкой в длительном творческом пути, для Бернстайна открыла двери в балетный театр.

И Роббинс, и Бернстайн проявили большую заинтересованность в процессе создания произведения. Д. Джоуитт отметила: «Соответствие между действием и музыкой в драматических пассажах балета отражает интенсивность [их] сотрудничества»[2]. Хореограф давал композитору указания о структуре музыки, ее характере и длительности. Композитор во время репетиций часто импровизировал на фортепиано в поисках нужной формы. Такой метод работы, когда именно балетмейстер определяет музыкальный план будущего спектакля, был традиционен в практике балетмейстеров и композиторов. Роббинсу и Бернстайну[3], благодаря их слаженной совместной работе, удалось выпустить, как подчеркнул Э. Денби, несомненный хит и замечательную комедию[4].

В центре сюжета балета «Матросы на берегу» была история о трех моряках, получивших краткое увольнение и гуляющих по городу в расчете на знакомство с девушками. Количество участников не случайно. Черпая материал из жизни, Роббинс подметил, как говорит Г. Лоуренс[5], что моряки гуляли по улицам Нью-Йорка по тройкам. Помимо этого, в 1934 году в Нью-Йорке хореограф, по предположениям Д. Джоуитт, мог видеть возобновленный труппой «Русского балета де Базиля» постановку Л. Ф. Мясина «Матросы», где действие также было сосредоточено

---

[1] Леонард Бернстайн (1918–1990) – выдающийся американский дирижер и композитор с мировым именем. Он первый среди американцев возглавил симфонический оркестр Нью-Йоркской филармонии (1958–1969).

[2] *Jowitt D.* Jerome Robbins: his life, is theatre, his dance. – New York, London, Toronto, Sydney: Simon & Schuster, 2004. P. 84.

[3] На премьере композитор сам стоял за дирижерским пультом, его талант был отмечен критиком Э. Денби: «Оркестр под управлением г-на Бернстайна играет великолепно».

[4] *Denby E.* The ballet // New York Herald Tribune. 1944. 19 Apr. P. 17.

[5] *Lawrence G.* Dance with demons: the life of Jerome Robbins. New York: G. P. Putman’s sons, 2001. P. 60.

на трех героях, проверяющих верность невесты одного из них. Несмотря на отличия сюжетных линий, центральное место занимали в двух балетах сольные номера моряков, демонстрирующие их бравый характер и морскую закалку. Е. Я. Суриц отмечает: Л. Ф. Мясин использовал «прием сопоставления танцев разных национальностей. Матросы были – один француз, второй – испанец, третий – американец, и они получили соответствующую танцевальную характеристику»[1]. Среди национальных красок Роббинса была всего одна – американская, он обратился к «своеобразному фольклору большого города»[2].

Для воплощения американской темы Бернстайн погружает балет в «атмосферу терпких и пикантных звучностей современного американского джаза, капризно-изломанную синкопированную ритмику»[3]. Разгульный характер городской жизни передает оркестр, состоящий из ударных, медно-духовых, струнных инструментов. Гудящую, громыхающую тему сменяет ее более утонченное фортепианное изложение. «Чередование оркестровых пассажей с фортепианными пассажами, – указывает Д. Джоуитт, – формирует смену настроений»[4]. Использованный прием контраста придает действию больше динамики, позволяя создать ощущение непрекращающегося жизненного круговорота событий. Музыковед Г. М. Шнеерсон, находя еще одну особенность музыки Бернстайна, определяет партитуру «Матросов на берегу» как «органичный сплав приемов симфонического письма и блюзовых и регтаймовых ритмоинтонаций»[5].

В балете Роббинса действие происходит в ночном Нью-Йорке, когда на улицах уже нет народа, а бары опустели. Планшет сцены разделен художником О. Смитом на две части: с правой стороны располагается темная улица с фонарем, а с левой – выделенный светом бар. Балет начинается с умиротворенной

---

[1] *Суриц Е.* Балет и танец в Америке: Очерки истории / Гос. институт искусствознания Министерства культуры и массовых коммуникаций РФ; Институт танца (Екатеринбург). – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2004. С. 99.

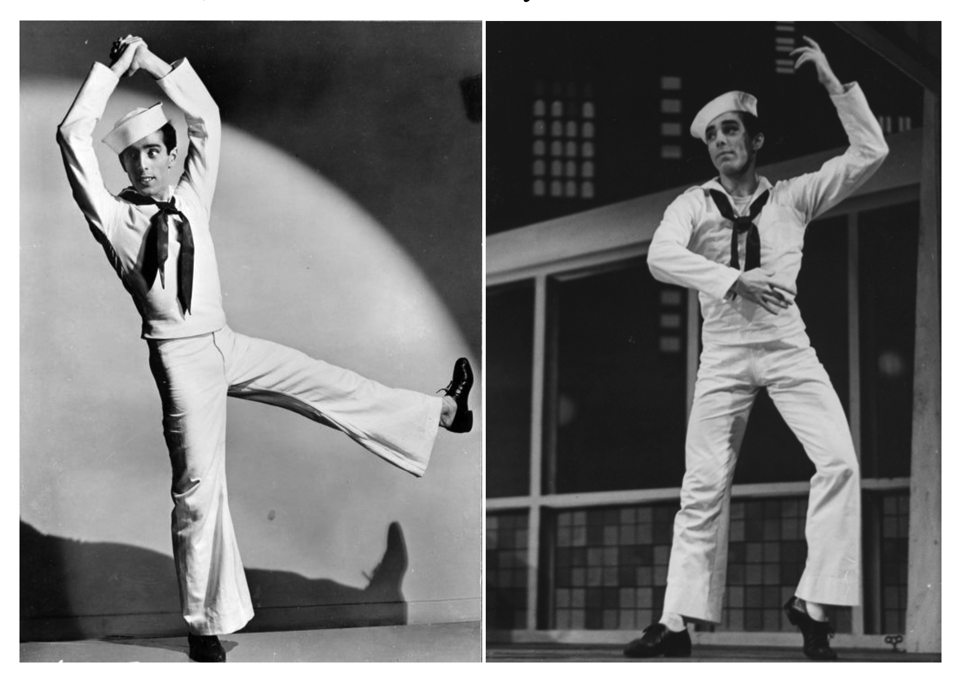
[2] Там же.

[3] *Сабинина М.* После гастролей Американского балета // Советская музыка. 1960. 11 нояб. С. 110.

[4] *Jowitt D.* Jerome Robbins: his life, is theatre, his dance. New York, London, Toronto, Sydney: Simon & Schuster, 2004. P. 83.

[5] *Шнеерсон Г.* Портреты музыкальных композиторов. Очерки. Москва: Музыка, 1977. С. 210.

картины: в безлюдном баре за стойкой сидит скучающий бармен и слушает блюзовые песни, качая головой в такт. Вдруг три глухих удара в оркестре резко прерывают установившееся спокойствие. И меланхолический характер звучащей песни сменяется на жизнерадостную искрящуюся тему города. Ее маршеобразный ритм предвещает выход моряков, а «сложные нервные ритмы и резкие контрасты тонкой и густой оркестровой фактуры»[1] погружают в городскую атмосферу с характерным для нее быстрым темпом жизни, насыщенностью и шумной обстановкой.



Сцены из балета «Матросы на берегу»

Энергично влетают друг за другом моряки, одетые в белую американскую униформу морского флота с брюками клеш, бескозыркой и повязанным на шее гюйсом. С первого же движения, когда они исполняют колесо, виден их озорной характер. Под крепнущие раскаты оркестра движения героев набирают силу и размах, в больших прыжках они проявляют свою жажду к приключениям. Их лейтмотивное движение, не раз встречающееся в спектакле, – подъем вытянутых вперед рук снизу наверх и одновременное вырастание из plié – выражает их переполненные

[1] *Denby E.* The ballet // New York Herald Tribune. 1944. 19 Apr. P. 17.

эмоции и нарастающее возбуждение перед захватывающими и неповторимыми событиями. Они в предвкушении изведать всевозможные развлечения, вкусить радости жизни и главное – найти любовь. Каждый из них желает как можно быстрее встретить девушку, на этой почве между ними завязывается спор. В небольших сольных кусках они показывают свои огромные амбиции. Пожав друг другу руки, они отправляются на поиски. Свободная походка вразвалку, высокие батманы, легкие sissonne говорят об их полной уверенности в умениях покорять сердца дам. Они незамедлительно отправляются в бар, чтобы выпить кружку пива и попытать удачу на любовном фронте.



Сцена из балета «Матросы на берегу»

Музыка затихает, чтобы вновь набрать обороты. В верхнем фактурном «слое» появляется скачущая, отрывистая мелодия фортепиано, передающая состояние безудержной гонки за невероятными эмоциями. В нижнем, наоборот, проступает более светлая спокойная тема оркестра. Затем она выходит на первый план, чтобы подчеркнуть легкое опьянение и умиротворение моряков.



Сцена из балета «Матросы на берегу»

Пока герои не знают, чем себя занять, на горизонте появляется первая дама в желтом платье, черной накидке, туфлях и с красной сумкой. Начинается охота, вновь звучит предыдущая тема гонки. Моряки идут за ней по пятам, не давая ей прохода и всячески пытаясь привлечь ее внимания, даже отбирая у нее сумку. Однако девушка оказывается не так проста. Она продолжает сохранять гордую поступь, строгие черты ее лица остаются неизменными. Она дает им отпор, высказывая в настойчивых дробях свое недовольство. В результате, один из моряков повален с ног. Воспользовавшись моментом, она быстро убегает. Вслед за ней направляются двое других моряков в надежде завлечь ее. Брошенный друзьями моряк остается один. Но, к его счастью, появляется другая девушку в розовом платье и с газетой в руках. Незамедлительно он переходит к действию, приглашая избранную им спутницу в бар. Сидя за барной стойкой, они разговаривают и выпивают. Чтобы произвести впечатление, он рассказывает с

помощью незамысловатой пантомимы, как сбивал вражеские самолеты. Их разговор перетекает в танец: он подает даме одну руку, другой по-медвежьи обхватывая ее за талию.



Сцена из балета «Матросы на берегу»

Бернстайн, для того чтобы рассказать их историю любви, не случайно выбрал ритм вальса: ведь он, появившись в XIX веке, отличался своей интимностью и особым строем чувств. В первой части композиции мелодия еще наполнена угловатыми, неуклюжими мотивами, поскольку герои только присматриваются друг к другу. Девушка заигрывает с партнером, то застенчиво уворачиваясь от его взгляда, то отмахиваясь от него, то, наоборот, маняще зазывая его к себе. В один момент герои словно забывают о танце: они идут простым шагом, разговаривая. При этом Роббинс танцевально обыгрывает их небольшой диалог: поворачиваясь к друг другу, девушка и моряк вместе покачивают бедрами из стороны в сторону, будто приходя к общему заключению в обсуждении. Во второй части неопределенные и вопросительные интонации сменяются восторженными всплесками: девушка с расстояния бросается к партнеру на руки, что говорит о полном доверии и наступившей гармонии. Но вновь их обуревают

сомнения и тревоги: возвращается первоначальная музыкальная тема. Моряк снова подает руку даме, словно их знакомство только начинается. В нерешительности герои замирают: они с грустью смотрят друг на друга, не решаясь сделать следующий шаг в отношениях. В. М. Красовская, видевшая балет в Ленинграде во время гастролей Американского театра балета в 1960 году, заметила «нотку драматизма», проскальзывающую в дуэте моряка и девушки – «дуэте несостоявшейся любви»[1]. Критик сразу обратила внимание на психологический подход Роббинса, который в полной мере раскрылся в его дальнейших балетах на музыку Ф. Шопена. Уже в первой пробе пера хореограф направил свой взгляд в глубину человеческой души и отобразил в жестах и взглядах тонкие нюансы взаимоотношений мужчины и женщины.

Лирика сменяется жизнерадостной темой города, звучавшей в самом начале. Шумная компания из двух моряков и девушки в желтом платье, веселясь, возвращается на ту же улицу. Моряк, в это время сидящей в баре вместе с девушкой в розовом платье, желая остаться незамеченным, решает сбежать со своей спутницей. Однако их попытки остаются тщетными. Резкий удар хлопка одного из моряков останавливает пару. Все собираются вместе, в ходе чего обнаруживается, что девушки – давние подруги. Они с восторженными криками подбегают к друг другу и с большим интересом начинают сплетничать, обсуждать последние новости, шепчась взахлеб. Музыка же имитирует их радостные визги.

Пока девушки обсуждали насущные проблемы, среди моряков снова возник горячий спор, дошедший чуть ли не до драки. Так и не примирившись, они вместе с дамами направляются в бар. Однако за столом оказывается всего четыре стула. Роббинс комично обыгрывает нехватку одного места: то один моряк падает, не обнаружив под собой стула, то другой случайно садится на даму. На основании такого комедийного приема через шестьдесят лет французский хореограф А. Прельжокаж выстроит одну из массовых сцен в балете «Парк» (1994), где придворные забавлялись игрой со стульями. В 2024 году традицию продолжил российский хореограф В. В. Самодуров в своем балете «598 тактов».

---

[1] *Красовская В.* На спектаклях Американского балета // Ленинградская правда. 1960. № 242. С. 4.

Как выразилась Д. Джоуитт, «танцевальным сердцем балета»[1] стали сольные номера моряков, в которых они демонстрировали лучшие свои качества. Исследователь обращает внимание, что Роббинс при создании соло во многом опирался на черты характера исполнителей. В статье журнала «San Francisco Ballet» рассказывается, как хореограф Ж. П. Фролих, переносивший балет Роббинса на сцену Сан-Францисского театра балета, начинал репетиции именно с мужского соло: благодаря этому отрывку артист мог узнать, каким персонажем он является[2]. В 1960 году, во время гастролей Американского театра балета, В. М. Красовская выделила индивидуальность каждого героя, увидев ее «в их пляске, юношески задиристой у Безиля Томсона, меланхоличной у Джона Кризы, вкрадчиво мягкой у Скотта Дугласа»[3].

В темпе галопа начиналось соло первого моряка, резвого и бойкого. Его стремительные движения обладали неиссякаемой энергией. Он вихрем захватывал все пространство. Роббинс здесь проявил себя мастером неожиданных выходов из привычных движений, например, после двойного тура в воздухе герой сразу же оказывался на полу в шпагате или после активных батманов в сторону следовал кувырок на полу. Резкая смена уровней позволила подчеркнуть неугомонный характер моряка. Удивил моряк и тем, как лихо он забрался на барную стойку, чтобы показывать чудесные возможности своего баланса, медленно поднимая ногу назад и в сторону. И поразил затем бесстрашным прыжком со стойки в шпагат.

На контрасте с первым соло второе было более спокойное и сдержанное. В раскачивающихся движениях вперед и назад, зависающих в воздухе sissonne, неторопливых «блинчиках» (поворотах с легкой подпрыжкой), медленно ввинчивающихся турах, протяжных позах юноша раскрыл свою натуру мечтательного романтика. Вместе с тем, он проявил ловкость, перепрыгнув через несколько стульев, и показал силу, подряд исполнив revoltade.

---

[1] *Jowitt D.* Jerome Robbins: his life, is theatre, his dance. New York, London, Toronto, Sydney: Simon & Schuster, 2004. P. 85.

[2] Program 05: Fancy free // San Francisco Ballet. 2018. Vol. 95. № 6 (March). P. 30.

[3] *Красовская В.* На спектаклях Американского балета // Ленинградская правда. 1960. № 242. С. 4.

Он завершает соло, лежа на полу, подперев кулаком голову и задумчиво смотря на девушек.

Третье соло Роббинс сочинял для себя. Бернстайн написал его в форме румбы. Витиеватый ритм этого танца позволил создать такую же сложную неоднородную хореографию. Одновременно в номере существовала и мягкая пластика с подвластным к изгибам корпусом, и четкие фиксированные положения, и элементы классического танца – парящие в воздухе soubresaut и sissonne. Большое количество деталей создавало образ заигрывающего с девушками моряка: основной ход румбы с характерным покачиванием бедер, щелчки пальцами, хлопки руками, мелкая дрожь в ладони (имитация тамбурина), хлопушки, подмигивания только украшали героя. В финале, подчеркивая свою значимость, он отбивал хлопушки сначала по барной стойке, затем забравшись наверх, по ногам и в конце гордо по груди. Д. Джоуитт из всех выделяет третий номер: «Соло, сделанное Роббинсом для себя, пожалуй, самое необычное по своей угловатости и изменяющейся динамике, а также самое ритмически сложное»[1].

Посмотрев всех кандидатов, девушки, однако, не торопятся с выбором. Не дожидаясь ответа от дам, моряки начинают решать свой спор кулаками. Их лейтмотивное движение – подъем вытянутых вперед рук снизу наверх – здесь становится нервным и импульсивным за счет резкого подъема пяток. Драка переносится за барную стойку: видны только взлетающие и молящие о спасении ноги. Оркестр гремит, мелодия прерывается глухими ударами. Как подмечает Э. Денби, «музыка сильно усиливает драматические эффекты и создает большие кульминации»[2]. Девушки в испуге убегают.

На фортепианное изложение темы моряки оглядываются по сторонам и видят, что никого нет. Разочарованные уходом девушек, они все же не падают духом, вспоминая о ценности своей дружбы. Роббинс показывает вновь дружеские традиции, встречающиеся уже в начале балета: выпивка, определение по жребию

---

[1] *Jowitt D.* Jerome Robbins: his life, is theatre, his dance. – New York, London, Toronto, Sydney: Simon & Schuster, 2004. P. 85.

[2] *Denby E.* «Fancy free» a second time // Dance Writings / ed. R. Cornfield, W. Mackay. London: Dance Books, 1986. P. 221.

того, кто будет платить, жвачка, кидание фантиков в высоту. Однако соблазн всегда остается велик. И при виде новой пассии – изящно-элегантной девушки в голубом платье – моряки не могут устоять перед ее красотой. И сломя голову, вприпрыжку бегут за ней. Их форсированные движения словно навеяны американской анимацией, проживающей в 1930–40-е годы свой золотой век.

В балете Роббинса танец встал во главу угла. В. М. Красовская подчеркивает: «“Матросы на берегу” […] незатейливы по содержанию и насквозь танцевальны»[1]. Именно в хореографических формах раскрывалось действие балета: в условном pas d’action завязывался спор между моряками, в действенном квартете герои заигрывали с дамой, в лирико-романтическом дуэте выражались чувства влюбленных, в трех соло из pas de cinque утверждалось первенство каждого моряка и в коде того же pas de cinque была показана захватывающая драка и развязка балета.

Г. Лоуренс обращает внимание на разнообразие выразительных средств, используемых хореографом, отмечая его «гениальное сочетание классической техники с популярными социальными танцами, акробатикой и естественными жестами»[2]. Каждое бытовое движение органично вытекало из танцевального и наоборот. В балете Роббинса моряки задирались, угрожали друг другу кулаками, ставили подножку, смеялись, совершали трюки, наслаждались моментом. «При этом движения классического танца, – подытоживает Е. Я. Суриц, – получали новую окраску как благодаря соседству с бытовой жестикуляцией, цирковой акробатикой, и джазовым или латиноамериканским ритмом, так и самой манере исполнения»[3]. Смешивая различные стили, Роббинс искал черты американского балета. Во многом ему помогала джазовая музыка Бернстайна.

[1] *Красовская В.* На спектаклях Американского балета // Ленинградская правда. 1960. № 242. С. 4.

[2] *Lawrence G.* Dance with demons: the life of Jerome Robbins. – New York : G. P. Putman’s sons, 2001. – P. 68.

[3] *Суриц Е. Я.* Балет и танец в Америке: Очерки истории / Гос. институт искусствознания Министерства культуры и массовых коммуникаций РФ; Институт танца (Екатеринбург). – Екатеринбург : Изд-во Урал. Ун-та, 2004. – С. 99.

Вдобавок, балет «полон энергии и живого юмора»[1], как замечает Н. П. Рославлева. Здесь хореографу пригодился его опыт артиста комедийного плана: он раскрыл жизнерадостный, приветливый, свободолюбивый менталитет американцев.

Начало творческого пути Роббинса выпало как раз на то время 1930-40-е года, когда активно шли поиски по определению самобытности американского балета. В постановках хореографов танца модерн – А. де Милль, Х. Хольм, Ч. Вейдмана, Д. Хамфри, М. Грэм – отразилась национальная история и психология. В своих балетах искал американские образы и Л. Мясин. К примеру, «Юнион Пасифик» (1934) он посвятил строительству первой трансконтинентальной железной дороги, соединяющей Запад и Восток США, а балет «Нью-Йоркер» (1940) назвал по одноименному журналу, вдохновившись расположенными на страницах издания карикатурами[2]. Развивал американскую тематику Дж. Баланчин в балетах «Симфонии Запада» (1954), «Звезды и полосы» (1958)[3] и др. Большую популярность имел балет А. де Милль «Родео» (1942) для Театра балета с изображением смелых ковбоев. Через два года Роббинс пополнил фонд труппы балетом «Матросы на берегу», обратившись к современной жизни американцев. Его произведение, по мнению журнала «Cue», стало «громче и смешнее», чем «Родео» А. де Милль[4]. На следующий день после премьеры критик Э. Денби заявил, что «Матросы на берегу» – «идеальный американский характерный балет»[5]. Через четыре года он еще больше утвердился в своем мнении, сказав, что постановка Роббинса «лучший из “Американы” на сегодняшний день. Ее местный колорит остро выдержан, ее острый пафос честен, ее шутки звучат»[6]. В дальнейшем хореограф продолжил поиски национальных красок, поставив два бессюжетных балета

---

[1] *Рославлева Н.* Американский театр балета // Музыкальная жизнь. – 1960. – № 19 (окт.). – С. 13.

[2] *Суриц Е.* Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012. С. 166–173.

[3] *Фугина О.* Проявление черт американской культуры в творчестве Дж. Баланчина // Genesis: исторические исследования. 2019. № 11. С. 170–180. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31262 (дата обращения: 22.04.2024).

[4] Цит. по: *Lawrence G.* Dance with demons: the life of Jerome Robbins. New York: G. P. Putman’s sons, 2001. P. 68.

[5] *Denby E.* The ballet // New York Herald Tribune. 1944. 19 Apr. P. 17.

[6] *Denby E.* A briefing in American ballet // Dance Writings / ed. R. Cornfield, W. Mackay. London: Dance Books, 1986. P. 525.

в стиле джаза «Интерплей»[1] (1945) и «Нью-Йорк. Экспорт: Опус Джаз»[2] (1958). «Он [Роббинс] задал тон американского танца во второй половине XX века»[3], – отозвался критик С. Кауфман о хореографе после его смерти, подводя итог его творческой деятельности.

Громкий успех балета «Матросы на берегу» вдохновил его авторов создать более крупную форму – музыкальную комедию – на тему моряков в увольнении. Над воплощением идеи на Бродвее работали хореограф Дж. Роббинс, композитор Л. Бернстайн, известный режиссер Дж. Эббот и либреттист А. Грин. В том же 1944 году состоялась премьера мюзикла «В городе»[4]. Здесь, в отличие от балета, действующим героем становился сам город: в открывавшей мюзикл песне «New York – New York» прославлялись небоскребы, магистрали и достопримечательности Америки. Критик Л. Николс отзывался о представлении как о «самом свежем и увлекательном музыкальном шоу, которое когда-либо было со времен золотого дня “Оклахомы!”[5]»[6]. Успех мюзикла способствовал перенесению его на экраны кинотеатров. Так, в 1949 году в Голливуде вышла его киноверсия[7], однако Роббинс значился только одним из сценаристов и участия в создании хореографии в фильме не принимал. Позже Роббинс и Бернстайн по-иному посмотрели на знакомую им тему города. Отойдя от комедийных аспектов жизни Нью-Йорка, они теперь воплотили трагедийную ее сторону в балете «Век тревог» (1950) и мюзикле «Вестсайдская история» (1957).

---

[1] «Interplay».
[2] «N.Y. Export: Opus Jazz».
[3] *Kaufman S.* Jerome Robbins, a Step Ahead // The Washington post. 1998. Jul. 31. P. B1.
[4] «On the town».
[5] «Оклахома!» (1942) – мюзикл хореографа А. де Милль, схожий с сюжетом ее балета «Родео».
[6] Цит. по: *Lawrence G.* Dance with demons: the life of Jerome Robbins. New York: G. P. Putman’s sons, 2001. P. 82.
[7] «On the town», реж. С. Донен, Дж. Келли.

Федор Пеший
Бакалавриат. III курс. Направление подготовки 50.03.01
«Искусства и гуманитарные науки». Образовательная программа
«Искусство в истории культуры»
Педагог К. А. Козлова, преподаватель кафедры балетоведения

КРЫЛЬЯ КИЛИАНА

Балет «Восковые крылья» современный классик Иржи Килиан поставил в 1997 году для основной труппы Нидерландского танцевального театра – NDT I. Первые ассоциации, которые исходят уже из названия – известный миф об Икаре, однако хореограф не иллюстрирует библейскую историю, а создает абстрактный бессюжетный балет. Только сценография намекает: вот одинокий луч прожектора – то самое солнце, которое сожгло крылья из воска, а вот крона перевернутого корнями вверх дерева, место действия – небо, поэтому танцовщики норовят вспорхнуть ввысь, а сложность виртуозных поддержек скрывается за грациозным, «летящим» исполнением без видимых усилий.

Минимализм сценического оформления, чистые цвета (белый и черный), легкое касание темы, служащей лишь поводом для хореографии – визитные карточки Килиана. В этом смысле «Восковые крылья» мало отличаются от других его работ, однако выточенные хореографом приемы работают, и по лекалу рождаются тонкие, выразительные балеты – а для этого нужно иметь, если не гениальность, то талант.

Балет разбит на три смысловые части, которые состоят из номеров: соло, дуэтов и ансамблей. Танцовщики (всего их семь) то создают общий танцевальный импульс, исполняя одинаковые движения, то разбиваются на группы, чаще всего по трое. Тройка – магическое число, вспоминаются и троица, и триединство, но для Килиана трио – одно из выразительных средств танца: кажется, хореографа не интересуют культурологические коннотации, для него интересен лишь танец. Число исполнителей постоянно меняется: тройка, семерка… Туз здесь – хореография.

Музыка в его балетах – еще одно действующее лицо, и, как знаток и любитель классики и авангарда, Килиан может позволить

себе «играть» в музыку: например, в одном балете смешать барочную музыку фон Бибера и Баха (первая и третья часть балета) с композиторами-новаторами Джоном Кейджем и Филипом Глассом (вторая часть). При этом хореограф создает единую музыкальную ткань, соединяет XVII век с XX, дает вторую жизнь полузабытым композиторам (кто сейчас помнит Генриха Бибера?) – так в балете просыпается просветительская сила искусства.

Солисты в «Восковых крыльях» танцуют в такт главной мелодии, словно являясь ее олицетворением, овеществлением невидимого искусства. Однако и музыка здесь подвластна задачам хореографии: если вторая часть – всегда адажио, то у Килиана это скерцо (за него отвечают как раз современные композиторы, наш век нервен), и спокойствие наступает лишь в финале, когда на сцене остаются двое – мужчина и девушка, движениями сплетающиеся в одно целое. Влюблены ли они, мирно танцующие? Килиан не дает ответа, понятно только: погибший Икар обретет на небе долгожданное спокойствие.

Мария Смирнова
Аспирантура. I курс. Образовательная программа «Хореографическое искусство»
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ. ПРЕМЬЕРА БАЛЕТА «ЩЕЛКУНЧИК» В ЧУВАШСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА «ВОЛГА БАЛЕТ ОПЕРА»

Предновогодняя пора для балетных артистов, балетмейстеров, балетоманов всего мира ассоциируется с рождественской повестью-сказкой «Щелкунчик и Мышиный король» Т. Гофмана, которая послужила основой прославленного балета классического наследия – «Щелкунчик». Спектакль с богатой сценической историей, претерпевший не одну реконструкцию и авторское видение, переосмыслен многими известными балетмейстерами: В. Вайноненом, Ю. Григоровичем, Д. Баланчиным, А. Ратманским. Чувашский театр оперы и балета не стал исключением и на протяжении 52 лет бережно хранит в репертуаре символ новогоднего чуда.

Премьера балета «Щелкунчик» на сцене театра Чувашии состоялась 28 декабря 1972 года. Постановкой занимались воспитанники первого чувашского выпуска Ленинградского академического хореографического училища им. А. Я. Вагановой 1966 года. Спектакль восстановлен в хореографии В. Вайнонена по либретто М. Петипа солистом театра Валерием Александровым (класс К. В. Шатилова) и балетмейстером, художественным руководителем театра Василием Богдановым. Дирижер Петр Филиппов и хормейстер Анатолий Фишер помогли молодому балетмейстеру В. Александрову структурировать партитуру спектакля, а художник Михаил Журавченко создал эскизы костюмов и декорации. Главные роли исполнили: Валерий Александров – Принц, Галина Васильева – Маша.

В 1973 и 1985 годах В. Александров восстанавливал постановку совместно со своей сокурсницей, солисткой театра Ниной

Дульской. Были задействованы артисты первого национального выпуска 1966 года: Юрий Свинцов (Щелкунчик–Принц), Валерий Александров (г-н Штальбаум), Нина Дульская (г-жа Штальбаум). На протяжении пятнадцати лет «Щелкунчик» не сходил со сцены, исполнялся как репертуарный спектакль, на гастролях за рубежом и «являлся большой школой, основой для появления национальных постановок»[1].

После 2000 года Чувашский театр оперы и балета на время потерял своего зрителя. Это было связано с отсутствием должного количества профессиональных кадров. Несмотря на все усилия артистов труппы по сохранению спектакля, в репертуаре он появлялся нерегулярно, иногда только на гастролях.

На сцене театра «Волга Балет Опера» (второе имя Чувашского театра оперы и балета с 2023 года) 15 декабря 2023 года состоялась премьера новой версии балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского в двух актах. Хореографом стал художественный руководитель труппы Данил Салимбаев. Художником по костюмам и декорациям был выбран сценограф Приморской сцены Мариинского театра Петр Окунев. Дирижировал премьерными спектаклями Александр Вронский (Санкт-Петербурга). Главные партии исполнили: Анжела Игнатьева (Маша), Дмитрий Ведерников (Щелкунчик), Алексей Рюмин (Принц), Ростислав Десницский (Дроссельмейер).

Театр нуждался в обновлении спектакля. По словам балетмейстера Данила Салимбаева, «необходимость новой версии балета вызвана многими вещами: в первую очередь тем, что старые декорации были сделаны с использованием устаревших технологий, и их нужно было обновить. Кроме того, в новой версии нам с художником удалось создать более зрелищные костюмы персонажей, что помогло оживить хорошо известную историю. Также мы поработали с формой – немного поменяли сюжетный ход, скорректировали музыкальный материал, поменяли местами некоторые танцы».

[1] *Евсеева И. С.* Чувашский государственный театр оперы и балета: справочник. Чебоксары: Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2012. С. 115.

Об отдельных составляющих с комментариями

Сценарный план М. Петипа делает построение балета четким, определенным в своей структуре и, как показывает история, не каждый балетмейстер готов рискнуть, изменив порядок номеров.

Хореографические решения Д. Салибаева в массовых сценах и вариациях основываются на возможностях труппы и солистов. Необходимо уточнить, что танцевальный текст, порядок и структура номеров имеет связь с версией «Щелкунчика» в хореографии В. Вайнонена, а в отдельных номерах второго акта с постановкой Ю. Григоровича.

Премьера прошла под живой оркестр, что уже можно считать для театра успехом. Ранее многие спектакли в Чувашском театре оперы и балета исполнялись под аудиозапись, что мешало восприятию, погружению зрителя в хореографическое повествование. Однако неполный состав оркестра, вызванный недостатком подготовленных кадров или большой загруженностью в предпраздничное время другими выступлениями, не смог наполнить мощным, насыщенным звучанием весь зрительный зал. Растянутая, звучавшая не в должном темпе, лишенная выразительности увертюра, могла бы стать провалом, так и не открыв основного действа, но инструменталистам удалось довести темп до оригинала (allegro giusto) не теряя чистоты исполнения музыкального текста.

1 акт

В первой сцене, как в постановке В. Вайнонена, гости спешат на праздник в дом Штальбаумов. У хореографа мизансцена имеет четкую задачу, у каждого гостя есть определенная роль и конкретные пути решения этой роли. В Чувашском театре мы сталкиваемся с небрежностью в исполнении действенной сцены. Зрителю не понятно, что происходит на сцене, кто куда идет и зачем.

Сцена заполняется светом, и мы видим празднично украшенную гостиную в доме Штальбаумов. В версии В. Вайнонена далее следует Марш в исполнении пришедших на праздник детей, но, так как в студии при Чувашском театре нет подготовленных

для этого учащихся, исполняют танец Фриц, Мари и Танцмейстер. С упомянутой проблемой, а также с малым составом труппы связано отсутствие детского галоп и купюра этого номер в партитуре. Выход родителей фраппирует примененными хореографом новшествами. Несмотря на то, что мелодия переносит нас к XVIII веку и скорее предполагает использование определенных движений танцев эпохи, в хореографии нашли место средние прыжки и воздушные pas glissade.



«Щелкунчик». Сцена из I акта

Дроссельмейер в воплощении Д. Салимбаева предстает как солист со сложными pas, а не герой пантомимного плана и действенных сцен. Он приносит в подарок детям огромных механических кукол: Коломбину, Арлекина (как в постановке Ю. Григоровича) и Щелкунчика. Коломбина и Арлекин исполняют pas de deux на музыку «Танца заводных кукол» и «Демонического танца» в партитуре Чайковского.

Необходимо отметить исполнительское мастерство Ольги Васильевой (Коломбины). Балерина продемонстрировала прекрасное владение пальцевой техникой, стопы ее очень мягкие,

при этом сильные и устойчивые. Она добилась технического совершенства в чистоте и координирования движений.

Следует вариация Щелкунчика в исполнении Дмитрия Ведерникова и дуэт с Машей (Анжелой Игнатьевой) на музыку «Колыбельной Мари и игры Фрица». Миниатюрная балерина, достойно выученная в Казанском хореографическом училище, прекрасно подошла на роль Маши. Природа наградила ее большим шагом и мягкостью мышц корпуса и ног, что безусловно добавляет движениям изящества, а ее танец с легкостью охватывает пространство сцены. В дуэте со Щелкунчиком А. Игнатьева органично дополняет чистоту исполнения артистичностью. После дуэта часть партитуры купирована, из музыкального материала изъят танец Гросфатер.

Следующая картина представляет собой пустой зал, окутанный лунным светом. Входит Маша, она беспокоится за Щелкунчика. Девочка садится с ним в кресло и ею овладевает сон. Елка начинает расти и становится огромной. Сюжетная канва вторит постановке В. Вайнонена, но есть и весомые изменения. Мыши, появляясь на бой курантов, не выпрыгивают одна за другой – столько артистов для реализации этой сцены в театре нет. В Короля мышей перевоплощается сам Дроссельмейер, в войске которого пять мышат, снующих по комнате в поисках Щелкунчика. С этого момента начинается обширная действенная сцена боя. В сражение против мышиного войска вступают куклы и четверка солдат во главе со Щелкунчиком. В постановке Д. Салимбаева в кульминационный момент столкновения Маша не бросает свою туфельку дабы спасти Щелкунчика, она готова пожертвовать собственной жизнью ради спасения любимой игрушки, заслонив ее собой. Чудо самоотверженной, беззаветной любви рассеивает чары: Король мышей превращается в Дроссельмейера, Щелкунчик в прекрасного Принца, а зал в зимний лес.

Дуэт Маши и Принца представляет собой сложнейший танцевальный номер, перенасыщенный воздушными и акробатическими поддержками. Несмотря на то, что все поддержки исполнителями отработаны, проделаны уверено и виртуозно, отсутствует ощущение дыхания и полетности. Смещены музы-

кальные акценты: там, где взгляду и слуху привычен подход к поддержке и взлет на сильную долю, все наоборот. Нет ощущения волшебства в этом дуэте. Может, это связано с неловкими выходами из поддержек или с переходами с одного воздушного движения на другое? Почти все подходы и приземления заканчивались у Анжелы расслабленными стопами, что ломало красоту линий ее ног.



«Щелкунчик». Сцена из I акта

Первый акт завершился полностью измененным Вальсом снежных хлопьев. Задействованы двенадцать снежинок, хореография для которых, в первую очередь, поставлена в опоре на возможности кордебалета, а не направлена на отражение музыкального материала для создания ощущения летящего снега. Танцовщицы-снежинки напоминают не летящие хлопья, то уносимые ветром, то спокойно кружащиеся перед глазами, а кукол и птиц. Одними из неотъемлемых достоинств хореографии В. Вайнонена и Ю. Григоровича в Вальсе снежных хлопьев является часто сменяющийся рисунок танца и найденные для отражения сути номера движения подобные кружению снега. У Д. Салимбаева два

основных рисунка: линия и колонна. Движения в них схематичны, стабильны, в них нет воздуха и дыхания.

Отдельное внимание стоит уделить полностью новым декорациям и костюмам Петра Окунева. Начиная с первой сцены, художнику удалось добиться объемности и расширить пространство благодаря панорамным окнам и пейзажу зимних деревьев за ними. На пущенных по колоннам удлиненных изумрудных гобеленах изображен золотистый орнамент, напоминающий шпалеры Гобеленовой гостиной Юсуповского дворца. Колоннада отделяет от арьерсцены раскидистую, украшенную звездами, дудочками и свечами стремящуюся ввысь ель. Костюмы детей представляют собой корсетные платья разных цветов с многослойными воздушными юбками-шопенками, украшенными узорами, орнаментами с завитками, и лишь Маша предстает в белом платье-тунике с рукавами колокольчиками. Костюмы гостей выполнены в золотых и зеленых тонах. Многообразие цветовых решений, работа со спектрами желтого и золотого создает ощущение тепла, погружает в волшебный мир сказки.

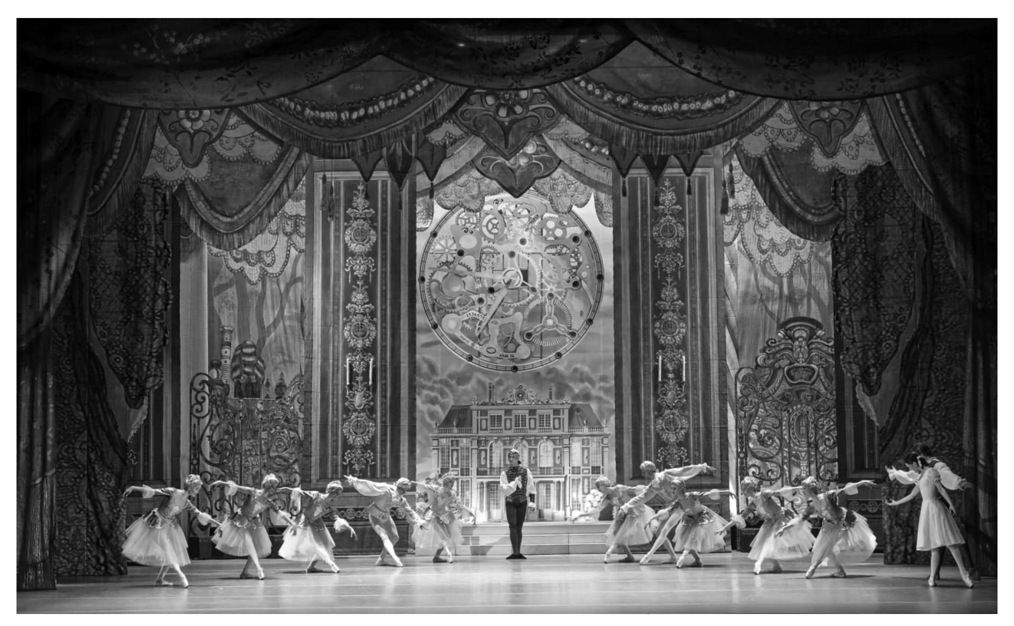
2 акт

Ко второму акту оркестр разыгрался, звучание его стало более уверенным и выразительным. Акт начинается с действенной сцены, в которой Дроссельмейер встречает Машу и Принца в Конфитюренбурге праздником разнообразных танцев в интерпретации Д. Салимбаева.

Открыл сюиту Испанский танец в исполнении солистов театра Миланы Ишуткиной и Даниила Арсланова. Танцовщица отличилась безукоризненной чистотой исполнения, она обладает артистическим талантом, хотя, к сожалению, не в должной степени демонстрирует его.

Восточный танец – дуэт, как в постановке Ю. Григоровича, – удался Салимбаеву, благодаря повторяющимся комбинациям, вплетенным в хореографический текст, которые создают ощущение сублиминально-магического состояния. Дуэт в исполнении Виктории Семеновой и Максима Семенова слажен, отработан, все движения перетекают одно из другого, из партерных в воздушные. Танцовщице удалось танцевальностью и

музыкальностью скрыть свои недостатки (не гибкий корпус и руки для восточного танца) и подчеркнуть свои достоинства (шаг, уверенные точные вращения, переходящие в плавные движения).



«Щелкунчик». Сцена из II акта

Китайский танец также решен в форме дуэта. Не яркие хореографические решения, а слаженная партнерская работа Никиты Храмова и Камилы Алтуховой обращают на себя внимание. Артистам удалось показать мелкую технику, четкие характерные движения рук.

Трепак в исполнении Сергея Гуськова и Анастасии Матвеевой стал запоминающимся номером в хореографической сюите. Артисты продемонстрировали задорный и живой русский пляс, справились с характерным хореографическим текстом и артистическими задачами. Стоит отметить музыкальность исполнения, которая в комбинации с вышесказанным создает впечатление оживших в танце дымковских игрушек.

Заключением дивертисмента стал уже знакомый нам в роли Коломбины и Арлекина дуэт Ольги Васильевой (Жигонь) и Ярослава Зембекова на музыку номера «Мамаши Гигонь (Жигонь) и паяцев». Танец здесь решен не комично или шутливо, как в

постановке Д. Баланчина, не отдан коде кукол, как в хореографии Ю. Григоровича, а тяготеет к эстетике классического дуэта, напоминающего по лексике pas de trois В. Вайнонена на этот же музыкальный материал.

Вальс цветов. Вместо двенадцати пар на сцене шесть артисток кордебалета. В новой редакции Вальс не раскрывает мощь и полноту музыки, он простой по лексическому наполнению, перенасыщенный повторами одних и тех же движений, исполняемых то по кругу, то в линии, то поочередно, он построен на сценических возможностях исполнителей, а не сосредоточен на взаимодействие с мелодией.

Последним кульминационно важным номером в балете по традиции должно быть pas de deux Маши и Принца, но его не будет. Вместо pas de deux балетмейстер поставил дуэт на музыку Adagio. Сам номер по технике и хореографическому тексту относит нас к первому дуэту Маши и Принца в конце 1 акта, но язык танца усложнен. Главные герои демонстрируют акробатические поддержки и трюки. Смещены музыкальные акценты на подходах, поддержках, финальных позах, это очень мешает драматическому развитию дуэта.

В финале Маша оказывается одна в кресле, она понимает, что это был лишь сон. Принц снова становится куклой, но ощущение чуда, волшебства надолго останутся в сердце героини, она бросается к окну, устремив свой взор вдаль в надежде на новую встречу.

Новая версия балета имеет огромный успех у зрителя, хотя спектаклю не хватает драматургической наполненности, отработанных ясных мизансцен и массовых номеров. Исполнительские возможности балетной труппы положительно порадовали. Техника исполнения как сольных, так и массовых номеров стала ровнее в сравнении с прошлыми годами.

Театр не стоит на месте, это не законсервированный продукт, он должен изменяться в ногу со временем. Об этом думает и над этим работает новый директор театра Андрей Попов. В 2000-х годах чувашский зритель не был заинтересован в посещении театра. Наполняемость зала не окупала постановочных расходов, из почти 1000 мест часто на спектаклях было занято

100–150. В настоящие время театр продвигает себя как бренд: в социальных сетях, на телевидение, в ориентированной на молодежь рекламе, в магазине с брендированной продукцией. Артисты труппы проводят мастер-классы, лектории о танце для школьников и балетоманов, участвуют в социальных проектах города.

Анна Втюрина
Бакалавриат. III курс. Направление подготовки 50.03.01
«Искусства и гуманитарные науки». Образовательная программа
«Искусство в истории культуры»
Педагог К. А. Козлова, преподаватель кафедры балетоведения

«ЭТЮД» К. Я. ГОЛЕЙЗОВСКОГО

Этюд «Гирлянда» Касьяна Голейзовского – причудливое сплетение продолжающихся друг в друге линий человеческих тел. В основе всего – формы, паутина кратких и длительных акцентов на связях нескольких составляющих – артистах, которые придают очертаниям своих тел эмоциональную окраску, то соединяясь в сложные узоры, то распадаясь на пары и отдельные позы.

Костюмы неопределимо-нейтральных тонов софиты окрашивают в красный и синий, будто противопоставляя пары друг другу. Контрастность цветов рассекает пространство, и пары, двигаясь будто в двухмерном сливающемся изображении, застывают в па, объединяя силуэты. Позже миры соединяются, окрашивая фигуры танцовщиков в символичный лилово-розовый оттенок, а пары распадаются, чтобы собраться в единый витой рисунок линий.

Создающиеся формы наполнены не логическими образами, но мимолетными настроениями, то летящими, то на несколько мгновений задерживающимися перед зрителями. Смены ритмов и калейдоскоп движений, постоянно меняющих свои вектора, подчинены естественному рисунку пластических реакций тела, при этом часть линий остается неестественно-ломаными и напряженными, в противовес плавным узорчатым картинам общих па.

Дробный рисунок расходящихся на отдельные элементы поз напоминает рассыпающуюся в детском калейдоскопе мозаику, которая, раскрашиваясь на части, вскоре собирается в еще более завораживающий узор.

В этюде используется Поэма опус 32, номер 1, фа-диез мажор Александра Скрябина, которая диктует свою драматургию.

В композиции два основных мотива: нежно-задумчивый, использованный хореографом для двухмерного пространства разделенных им пар, погружающий в спокойное созерцание сплетающихся силуэтов, и более быстрый, но не торопливый, который акцентирует внимание на динамике движения элементов, определенной синергии артистов, связанных единым движущимся узором, органично перетекающим в застывающие лишь на мгновение картины.

Этюд, построенный на плавных переходах оттенков эмоций, заставляет зрителя зачарованно следить за каждым движением исполнителей. Линии, созданные с помощью пластики, сплетают причудливый, природный и естественный вьющийся рисунок танца, который переходит от легкой задумчивости к динамичному движению, стирая реальные границы происходящего.

Виктория Логинова
Бакалавриат. III курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки». Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог К. А. Козлова, преподаватель кафедры балетоведения

А ЧТО ЕСЛИ…? ВСЕВОЛОД М ПОСТАВИЛ «ШИНЕЛЬ»[1]

Имел ли Мейерхольд право изменять Гоголя, совершенно вольно трактовать его? Конечно, он имел на это право.

А. В. Луначарский, из статьи «“Ревизор” Гоголя – Мейерхольда», журнал «Новый мир», №2, февраль 1927 г.

Что будет, если за два года до великой постановки «Ревизора» в 1926 году, Всеволод Мейерхольд воплотит на сцене самую петербургскую повесть Николая Васильевича Гоголя?

Чтобы ответить на этот вопрос, постановщик танц-драмы «Шинель М» Юрий Смекалов соединяет два времени и две истории о любви, надежде, а еще совсем немного о сострадании. Немаловажную роль в спектакле играет и символичная хорология: зрители смотрят спектакль из 2024 года, Всеволод М ставит его в 1924-м, а события гоголевской «Шинели» разворачиваются в 1824-м, что обозначается внутри действия.

В книжечке «Специальное издание к премьере танц-драмы “Шинель М”», которая включает в себя не только содержание, характерное для программки, но и полный текст повести с заметками постановщика, Смекалов отмечает, что образ Мейерхольда пришел к нему в процессе создания спектакля. Первостепенной задачей было сделать так, чтобы «Шинель» была про любовь. Потом в сюжете появился некий режиссер, помешанный на движении, но события оставались в современности. Необходимость перенести действие в эпоху НЭПа сформировалась на этапе создания декорации – ее низ получился квадратным, верх – цилиндрическим, ну чем не конструктивизм?

---

[1] На самом деле В. Э. Мейерхольд никогда не обращался к этому произведению как режиссер.

И что мы имеем? Нужен знаменитый режиссер того периода, чтобы был революционером в своем деле, работал с движением, станками и всеми прелестями того периода, а еще имел дело с любовью. Мейерхольд будто создан для этой «роли»! По задумке Смекалова, история Акакия Башмачкина резонирует со страстями Всеволода М: нежданной поздней любовью и одержимостью биомеханикой, с которой в постановке играют, не зацикливаясь на четком следовании методу, но касаясь его, подчеркивая фантасмагорическую связь судеб. Еще одним важным элементом постановки становится современное академическое звучание – партитуру Вартан Гноро написал именно для этого спектакля. Музыкальному тексту вторит интонационная гротесковость реплик, создавая настоящий эмоциональный вихрь.

Для Смекалова шинель – женщина, а Башмачкин уже не маленький человек, он скорее большой ребенок, который лишился первой любви и надежды. «Пример Акакия показывает, как важно противостоять страхам, держаться мечты и любви как ориентиров, источников силы. И если в мире Гоголя у героя нет шанса начать заново, найти новый смысл жить и снова полюбить, то в мире Мейерхольда в 1920-е он точно существует», − пишет постановщик в буклете.

Де факто, зрители не слышат ни фамилии постановщика, ни названия его метода, но сразу понимают о ком и о чем идет речь, пока безымянным артистам некой труппы лишь громогласно объявляют: «К нам едет режиссер».

Тема сверхмарионетки несколько утрирована через пространство, органично заполненное драматическими и балетными артистами, которые создают творческий хаос, внутри которого предаются пластическим импровизациям с собственным телом и голосом, замирающий лишь с приходом Режиссера.

Создатели заигрывают со зрителем, пытаются запутать в сюжетных ходах: то обращают внимание, что и Мейерхольду и Башмачкину по 50 лет, связывая их любовные линии, то вставляют цитаты из писем Мейерхольда, то оживляют шинель, то вновь отдаляют две истории друг от друга, но точно не занимаются документалистикой. При этом, счастливого финала для Акакия Акакиевича Смекалов все равно не видит. Вернув герою

надежду через сострадание Значительного лица, автор позволяет ему погибнуть от Русского мороза (отдельный персонаж). «Апофеозом», снижающим общий пафос танц-драмы посредством доведения до абсурда, стало появление гигантского светящегося бюста Гоголя.

В спектакле задействованы семь шинелей, но для создателей важно, что из всех только Шинель Кошка − возлюбленная мечта Башмачкина − на пуантах. По всем законам классического балета пальцевая техника делает ее более воздушной и инфернальной по сравнению с остальными шинелями, танцующими преимущественно контемпорари. Элементы классического танца присутствуют и в соло Русского мороза, седовласого, но далеко не хмурого старца, заполняющего собой пространство, с оттяжкой повторяющего размашистые port de bras, в которых филигранно рисует метель.

Конструкция-станок используется максимально: декорация не только позволяет артистам продемонстрировать характеры через взаимодействие с ним, но и сама наполнена смыслами. В костюмах же соединяется два столетия: тут и аллюзия на полюбившиеся Всеволоду М со времен «Мистерии Буфф»[1] рабочие комбинезоны без выраженной половой принадлежности, и попытка воссоздать фантасмагорическую атмосферу повести Гоголя, и элементы наряда, присущие XIX столетию.

Благодаря сцене-арене зрители становятся соучастниками событий и оказываются в максимальной близости к артистам и музыкантам, располагаясь по всему периметру конструкции, стоящей в центре.

Таким образом, постановка «Шинель М», как попытка переосмысления темы любви и надежды, получилась чересчур насыщенной концептуальными художественными и драматургическими решениями, что усложняет восприятие спектакля в отрыве от слов Смекалова о нем. Местами авторы заигрывались и с модернизмом в целом и с биомеханикой в частности, что сказалось на плотности действия: у зрителей не остается времени на обдумывание произошедшего перед ними и, несмотря на периодически всплывающие текстовые реплики, это сильно влияет на

[1] Первый авангардный спектакль Мейерхольда, поставленный в 1918 году.

восприятие смыслов. При этом, общее впечатление от спектакля у зрителей – положительное. Объединение МЭД сумело создать образ Всеволода М таким, каким его описывали ученики уже после гибели – немного безумным, но гением, живущим и чувствующим так ярко, как только мог себе позволить. Ну и, безусловно, постановщикам удалось сделать «Шинель» о любви.

Что будет, если за два года до великой постановки «Ревизора», Всеволод Мейерхольд воплотит на сцене самую петербургскую повесть Николая Васильевича Гоголя? Будет феерия движения, наполненная чистейшим безумием, надеждой, состраданием, преданностью своему делу и безграничной в своей трагичности любви.

Варвара Крылова
Бакалавриат. IV курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки», образовательная программа «Хореографические исследования и балетная критика»
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

ВЛЮБЛЕННАЯ В ТАНЕЦ. ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ РЕНАТЫ ШАКИРОВОЙ

Рената Шакирова – первая солистка, уникальная балерина с особенным творческим путем. Она исполняла сольные партии в спектаклях Мариинского театра, еще учась в Академии Русского балета, а на последнем курсе вместе с Кимином Кимом выиграла конкурс «Большой балет».

Рената Шакирова родилась в Ташкенте, жила там до четырех лет, позже с родителями переехала в Башкирию, в город Стерлитамак. Активного ребенка решили отдать в танцевальный ансамбль «Солнышко». У Ренаты сохранились только теплые воспоминания о том времени, когда она танцевала башкирские и современные танцы, ездила на конкуры, знакомилась с другими коллективами, принимала участие в постановке мюзиклов – жизнь была очень насыщенной и разнообразной. Педагоги заметили талантливую девочку и посоветовали ей попробовать поступить в Академию Русского балета им. А. Я. Вагановой. По воспоминаниям Ренаты, когда она поступала, ей сказали, что ее данные – ниже средних, поэтому нет никаких гарантий успешной учебы.

Первым педагогом Шакировой в академии была Галина Александровна Еникеева. Она смогла разглядеть потенциал в ученице, раскрыть ее способности. С первого класса Рената была активно задействована в спектаклях Мариинского театра, а во втором классе станцевала маленькую Машу в «Щелкунчике» Академии. Вторым педагогом Шакировой стала Татьяна Александровна Удаленкова, в ее классе Рената выпускалась. Под началом этого прославленного учителя воспитанница смогла не только продолжить техническое совершенствование, но и

открыть новые грани своего актерского дарования. Удаленкова подобрала для Шакировой pas de deux из балета «Ручей», обнаружив в ней лирическую и драматическую балерину и сломав стереотип, что танцовщице поддаются только бравурные партии.

Летом перед вторым курсом, чтобы не выйти из формы, Рената и несколько ее одноклассниц попросили Т. А. Удаленкову продолжить заниматься с ними уроками классического танца и во время каникул; так студентки оказались на классике в Мариинском театре. Заведующий балетной труппой Юрий Валерьевич Фатеев заметил талантливую девушку и стал задействовать ее в спектаклях. Благодаря тому, что Шакирова не могла часто танцевать в театральных спектаклях во время учебы, у нее появилась уникальная возможность спокойно готовить партии – роскошь недоступная артистам труппы. В это время она станцевала одного их маленьких лебедей в «Лебедином озере», Амурчика в «Дон Кихоте», в трио одалисок в «Корсаре», принцессу Флорину в «Спящей красавице», сольную партию в «Рубинах» из балета «Драгоценности». Чтобы готовить последнюю партию Фатеев и солист труппы Кимин Ким в течение месяца специально приезжали в Академию репетировать. Кроме того, Шакирову взяли на гастроли Мариинского театра в Лондоне, где она танцевала в «Аполлоне» Баланчина и «DSCH» Ратманского.

Третий курс традиционно считается самым сложным для будущих артистов, им предстоит подготовиться к государственным экзаменам, отрепетировать выпускной спектакль и пройти просмотры в театры. Чтобы дать возможность Ренате целиком посвятить себя преодолению этих не только физических, но и эмоциональных испытаний, ректор академии Николай Максимович Цискаридзе попросил не задействовать ее в спектаклях Мариинского театра. Однако Рената снова продемонстрировала свою уникальность. Во время учебы третьекурсница Шакирова вместе с премьером Мариинского театра Кимином Кимом снялись в телевизионном конкурсе «Большой балет». В начале мая, после окончания экзаменов, пара начала активно работать над 7 дуэтами, новыми для артистки: pas de deux из «Талисмана», pas de deux «Диана и Актеон», pas de deux из «Сатаниллы», «Каменный берег» Варнавы, дуэт из «Парка» Прельжокажа, дуэт из

«Infra». Далее последовали ежедневные съемки в непривычной обстановке: не на настоящей сцене, а в павильоне; без зрителей, только перед жюри.



Рената Шакирова и Татьяна Терехова после премьеры балета «Анюта».
Фотограф В. Барановский

На конкурсе Рената танцевала вариацию из балета «Лауренсия», а на выпускном спектакле она солировала в сюите из того же балета. Вспоминая годы учебы, артистка говорит: «Академия была одним сплошным счастьем»[1]. Несмотря на все сложности, это было время постоянного развития и самосовершенствования. Благодаря педагогам и собственному труду Шакировой удалось создать сильную техническую базу, благодаря чему, придя в театр, артистка не останавливалась на технических трудностях и могла посвятить все силы актерской проработке роли. Кроме того, во время учебы, Рената сформулировала свой главный балетный девиз: «Если не получается какое-то движение, повторяй его

[1] *Угарова О.* Интервью с Ренатой Шакировой. URL: https://balletmagazine.ru/post/renata-shakirova-mariinsky

и сделай своим любимым, чтобы оно было идеальным. Или близким к этому»[1].

В 2015 году Шакирова окончила Академию и была принята в кордебалет Мариинского театра. Официально ее не могли зачислить сразу как солистку, но стали сразу доверять сольные партии в трио одалисок («Корсар»), в трио теней («Баядерка»), pas de trois в «Лебедином озере». Первым педагогом Шакировой в театре стала Маргарита Гаральдовна Куллик, позднее – Татьяна Геннадьевна Терехова.

Первая ведущая партия, исполненная в качестве артистки Мариинского театра, – Маша из «Щелкунчика». Следующая и самая желанная роль, о которой танцовщица мечтала с детства – Китри в «Дон Кихоте». Танец Шакировой сочетает в себе высокое техническое мастерство и эмоциональную выразительность. Благодаря пластической свободе она может сосредоточить все свое внимание на внутреннем наполнении роли. Ее Китри наделена кокетством, игривостью и пламенной страстью. Артистка обожает сцену, танец и заражает своей любовью зрителей. Это чистое счастье и радость танца как нельзя лучше дополняет именно партию Китри, Шакирова создает по-настоящему яркий образ.

Следующая особенная для Шакировой партия – Джульетта из балета «Ромео и Джульетта». В этом драматическом балете артистке необходимо обладать большим спектром эмоций, одинаково хорошо передать и счастье, радость первой влюбленности и горе невероятной трагедии. В первом акте Шакирова изображает свою героиню юной и невинной девушкой, полной радости и любопытства. Ее движения легки и воздушны, они отражают беззаботную натуру Джульетты. Своими выразительными глазами и жестами Шакирова передает стремление к приключениям и любви, подготавливая почву для судьбоносной встречи с Ромео. По ходу развития образа балерина превращается в страстную возлюбленную. Ее дуэт с Ромео – захватывающее зрелище, поскольку он воплощает стремление Джульетты к настоящей любви. Интерпретация Ренатой Шакировой этой роли характеризует ее как

[1] Там же.

танцовщицу мыслящую и способную передать пластическими средствами глубокую трагедию.

Сейчас в репертуаре танцовщицы множество ведущих партий: Аврора в «Спящей красавице», Никия в «Баядерке», Жизель в одноименном балете, Сююмбике в «Шурале», Катерина и Хозяйка Медной горы в «Каменном цветке», Китри в «Дон Кихоте», Кармен в «Кармен-сюите», Ширин в «Легенде о любви», Анюта в одноименном спектакле, Царь-девица в «Коньке-Горбунке», Параша в «Медном всаднике», Девушка в «Чудесном мандарине», Маша в «Щелкунчиках» Вайнонена и Шемякина, Джульетта в «Ромео и Джульетте», Пахита в «Пахите, Одетта и Одиллия в «Лебедином озере», Рубины в «Драгоценностях». Шакирова также активно танцует на сцене Владивостокского филиала Мариинского театра.



Рената Шакирова и Владимир Васильев после премьеры балета «Анюта».
Фотограф В. Барановский

За свою танцевальную карьеру артистка успела станцевать со многими партнерами, с каждым из них сложился особенный творческий союз. Второй солист Мариинского театра Алексей Тимофеев выделяется среди остальных танцовщиков, с которыми

работает Шакирова. Поскольку они партнеры не только на сцене, но и в жизни, их дуэты проникнуты подлинным трепетом, их теплые чувства друг к другу передаются зрителям. Несмотря на то, что сама Шакирова говорит, что танцевать с мужем для нее не легко, (ей приходится переживать и за себя, и за него) это определенно того стоит!

Танец Ренаты Шакировой всегда погружает зрителя в атмосферу детской радости и трепета, она заражает своей энергией, динамичностью и темпераментом. Благодаря отличной технической школе артистка смогла сосредоточиться в театре на разработке пластических деталей партий, их смысловом наполнении и предаться стихии танца. 7 марта 2024 г. после спектакля «Шурале» Р. Шакирова была объявлена прима-балериной труппы Мариинского театра.

Александра Яковлева
Бакалавриат. IV курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки», образовательная программа «Хореографические исследования и балетная критика»
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

АЛЕКСЕЙ ТИМОФЕЕВ, ПРЕДСТАВИТЕЛЬ МАРИИНСКОЙ ТРУППЫ

Алексей Тимофеев, второй солист Мариинского театра, лауреат и дипломант международных конкурсов артистов балета, в его репертуаре более пятидесяти балетных спектаклей.

Тимофеев родился в Ленинграде в семье военного. В детстве он занимался каратэ и в 10 лет даже успел стать победителем в чемпионате Санкт-Петербурга, а также мечтал заниматься футболом. По рекомендации знакомого преподавателя родители отвели Алексея на просмотр в Академию Русского балета имени А. Я. Вагановой, но его не взяли. Это очень задело мальчика, у которого и в каратэ, и в футболе все получалось. Тогда Алексей стал активно заниматься, чтобы доказать, что и в балете он может добиться хороших результатов; в августе 1996 года в возрасте 11 лет его приняли в Академию. Алексей считает, что данные – не самое главное в балете, потому что тот, у кого их нет, старается и работает больше.

Все педагоги, встретившиеся на пути артиста, оставили след в его развитии. Валентина Ивановна Соколова в 1–2 классах научила быть сосредоточенным, терпеть, трудиться на занятиях; в 3–4 классах на уроках Игоря Михайловича Хохлова оттачивалась техника, вырабатывалась дисциплина. Затем до самого выпуска учителем Алексея был Геннадий Наумович Селюцкий, который давал ученикам определенную вольность на занятиях, прививал танцевальность. Благодаря педагогу Тимофеев осознанно соглашался пробовать роли, казавшиеся ему не подходящими, так как Селюцкий утверждал, что это необходимо для развития и становления танцовщика как артиста. Например, Алексей считал, что

партия Меркуцио ему совсем не подходит, но после нескольких выступлений влюбился в эту роль.

С 2004 года Алексей Тимофеев служит в труппе Мариинского театра. Здесь он так же успел поработать с разными педагогами. На репетициях у Андрея Ивановича Гарбуза артист смог хорошо натренировать выносливость. С Реджепмыратом Абдыевым танцовщик подготовил много партий, таких как Али в «Корсаре», Базиль в «Дон Кихоте», Голубая птица в «Спящей красавице», Золотой божок в «Баядерке» и другие. С Игорем Юрьевичем Петровым артист работал над чистотой и качеством исполнения. Нынешний педагог Алексея – Максим Хребтов, уделяющий большое внимание музыкальности, образу артиста в роли. Танцовщик не стоит на месте, его танец меняется благодаря взаимодействию с разными педагогами и постоянной работе над собой.



М. Ширинкина – принцесса Флорина, Голубая птица – Алексей Тимофеев. «Спящая красавица»

Алексей Тимофеев танцевал в дуэтах со многими артистками балета, среди них Олеся Новикова, Евгения Образцова, Диана Вишнёва, Мария Хорева. Редко выпадает случай, когда его

партнершей на сцене является Рената Шакирова, супруга артиста. Их дуэт всегда проникнут особым трепетом, что бы они ни танцевали – будь то обаятельный дуэт из «Корсара», излучающий радость и наполняющий зал солнечным светом, или адажио из «Анюты», пронизанное щемящей тоской.

Алексею Тимофееву ближе веселые и легкие партии, в которых нет драматизма. Самая комфортная для него партия – Базиль из «Дон Кихота», она веселая, игровая и позитивная. Танцовщик горделиво вскидывает голову, уверенно ловит партнершу, его движения энергичные и четкие.

Артисту не близки роли принцев, а, например, в партии Ромео его привлекает пылкость героя. Ему, действительно, подходят роли влюбленного юноши, студента, озорного героя, потому что в его внешности есть что-то мальчишеское, но при этом мужественное, и он выглядит молодо. Для подготовки к той или иной роли Алексей смотрит видеозаписи других артистов, фильмы, много читает. Артист старается максимально вникнуть в образ, понять и прочувствовать своего персонажа. Во время репетиций партии Меркуцио и на самих спектаклях он проговаривал про себя текст трагедии Шекспира. Кроме того, артисту было бы интересно танцевать больше современной хореографии и поработать с таким хореографом как Иржи Киллиан.

Алексей Тимофеев – талантливый и трудолюбивый артист, который постоянно развивается и совершенствуется в своем искусстве. Профессионализм и любовь к делу делают его достойным представителем балетного искусства. Своей уверенностью, энергией и талантом он вдохновляет зрителей и коллег, создавая запоминающиеся образы на сцене Мариинского театра.

В репертуаре Алексея Тимофеева[1]:

«Сильфида» (Джеймс, юноши) – хореография А. Бурнонвиля в ред. Э.-М. фон Розен;

«Жизель» (граф Альберт, Классический дуэт) – хореография Ж. Коралли, Ж. Перро, М. Петипа;

[1] https://www.mariinsky.ru/company/ballet/soloists/second_soloists/dancers4/timofeyev/ (дата обращения 06.07.2024)

«Дочь фараона» (Grand pas d'action) – хореография М. Петипа, реконструкция Т. Канделоро;

«Баядерка» (Божок) – хореография М. Петипа в ред. В. Пономарева и В. Чабукиани;

«Спящая красавица» (Голубая птица) – хореография М. Петипа, реконструкция спектакля 1890 г., постановка С. Вихарева;

«Спящая красавица» (Голубая птица, женихи принцессы) – хореография М. Петипа, ред. К. Сергеева;

«Пробуждение Флоры» (Меркурий) – хореография М. Петипа и Л. Иванова, реконструкция спектакля 1894 г.;

«Лебединое озеро» (Друзья принца) – хореография М. Петипа и Л. Иванова, ред. К. Сергеева;

«Раймонда» (Беранже, Grand pas) – хореография М. Петипа, ред. К. Сергеева;

«Дон Кихот» (Базиль) – хореография А. Горского;

«Корсар» (Али, Ланкедем) – пост. П. Гусева на основе композиции и хореографии М. Петипа;

«Бахчисарайский фонтан» (Вацлав, польские юноши, татарская пляска) – хореография Р. Захарова;

«Щелкунчик» (Щелкунчик-принц, Негр) – хореография В. Вайнонена;

«Шурале» (Али-Батыр) – хореография Л. Якобсона;

«Ромео и Джульетта» (Меркуцио, Трубадур) – хореография Л. Лавровского;

балеты Ю. Григоровича «Каменный цветок» (Данила), «Легенда о любви» (друзья Ферхада);

балеты Дж. Баланчина «Симфония до мажор» (IV. Allegro vivace), «Тема с вариациями», «Вальс», «Драгоценности» («Изумруды»), «Фортепианный концерт № 2» (Ballet Imperial), Pas de deux на музыку П. И. Чайковского и «Сон в летнюю ночь» (Pas de deux из второго действия);

«Этюды» – хореография Х. Ландера;

«Сильвия» (Эрос) – хореография Ф. Аштона;

«Манон» (молодые господа) – хореография К. Макмиллана;

«Кармен-сюита» (Тореро) – хореография А. Алонсо;

«Адажио Хаммерклавир» – хореография Х. ван Манена;

«Анюта» (Студент) – хореография В. Васильева;

«Золушка» (Осень), «Анна Каренина» (Левин), «Конек-Горбунок» (Иван-дурак), «Семь сонат», Concerto DSCH А. Ратманского;

балеты У. Форсайта «Головокружительное упоение точностью», Steptext, Approximate Sonata;

«Щелкунчик» (Щелкунчик-принц) – пост. М. Шемякина, хореография К. Симонова;

«Волшебный орех» (Пан, венгерские женихи) – пост. М. Шемякина, хореография Д. Пандурски;

«Ундина» (тарантелла) – хореография П. Лакотта;

«Золотой век» (спортсмены, советская команда) – хореография Н. Д. Гелбера;

«Весна священная» (Эльф) – хореография Д. Пандурски;

«Ринг» – хореография А. Мирошниченко;

«Стеклянное сердце» (Александр) – хореография К. Симонова;

«Предчувствие весны» (трое мужчин) – хореография Ю. Смекалова;

«Пахита» (Клементе) – хореография Ю. Смекалова, реконструкция хореографии М. Петипа и постановка Grand pas Ю. Бурлаки;

Simple Things – хореография Э. Фаски;

Without – хореография Б. Мильпье;

«Парк» – хореография А. Прельжокажа;

балеты А. Пимонова Inside the Lines, «Скрипичный концерт № 2», «Кот на дереве»;

«Под куполом» – хореография И. Живого;

«12» (Ванька), «Концертные танцы», «Не вовремя» – хореография А. Сергеева;

«Чудесный мандарин» (Бандит) – хореография Ю. Посохова.

Алиса Феоктистова
Бакалавриат. IV курс. Направление подготовки 50.03.01
«Искусства и гуманитарные науки». Образовательная программа
«Искусство в истории культуры»
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения,
профессор кафедры балетоведения

МЕЖДУ БУНТОМ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬЮ: ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВА

Баланс между классикой и современностью, поиск выразительного «мужского танца», тонкий интеллектуальный анализ роли и разнообразный пластический лексикон – характеристики, описывающие творческий путь Александра Сергеева, первого солиста балета Мариинского театра.

Традиционно рассказ о нем начинают с упоминания семьи, как бы предрешившей его судьбу. Родители Александра – Валентина Климова и Валерий Сергеев. Они оба связаны с балетом: танцевали в труппе Театра балета «Хореографические миниатюры», созданной Леонидом Якобсоном. Сейчас Валентина Климова является педагогом-репетитором в Театре Якобсона, а Валерий Сергеев преподает актерское мастерство в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Неудивительно, что Александр Сергеев пошел по пути, определенному родителями (хотя в детстве он мечтал стать хирургом). Осознанной профессией балет стал для него с момента, когда появились успехи в обучении. Впервые он вышел на сцену, когда ему было 10 лет, в школьном балете «Щелкунчик» (Мариинский театр), исполнив роль солдатика. Далее путь студента Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой традиционно проходит через смену партий в этом балете. Окончил Сергеев Академию Русского балета им. А. Я. Вагановой в 2004 году (класс профессора Геннадия Селюцкого). В труппе Мариинского театра он служит с 2004 года, в качестве солиста – с 2010.

Изящная интеллектуальность, лиризм и обращенность к внутреннему конфликту, который разрешается вовне, свойственны Сергееву как артисту балета. Из раза в раз чувствуется, что

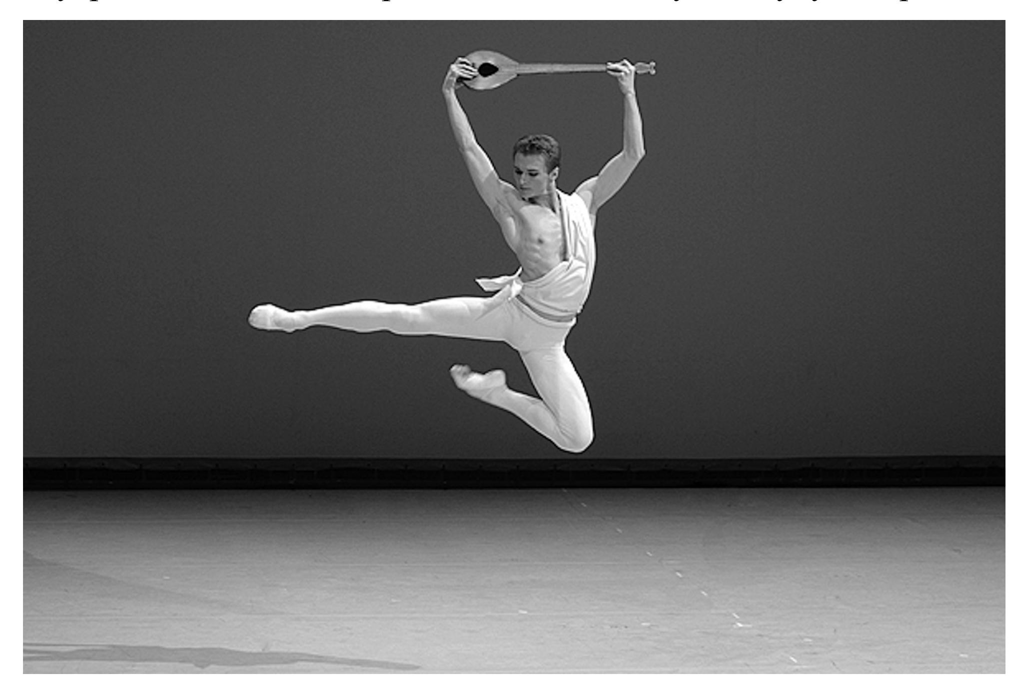
у его героев – сложная душевная жизнь. Они переживают бурю, а наружу выпускают по небольшой дозе этого накала. Однако в моменты наибольшего напряжения артист может выдать зрителю концентрат эмоций и чувств персонажа. Тонкая проработка движения и доведение каждого до точки отличает его пластический язык. Сочетание плавной текучести в переходах между движениями и четкой завершенности каждого нюанса – то, чем выделяется Сергеев.



Александр Сергеев

Танец для него – общий жизненный приоритет, в пользу которого он всегда делает выбор. Он видит в движении способ самовыражения. Постоянное обращение к нему – попытка выска-

зать то, что не дает покоя, вызывает новые и новые размышления и толкает искать художественные решения. Современный танец в репертуаре Сергеева появился на первых этапах карьеры. Дебютным появлением в балетном составе Мариинского театра для Сергеева была роль водоноса в «Легенде о любви». Совсем скоро его ввели в балет Уильяма Форсайта «Там, где висят золотые вишни», а затем он участвовал в спектаклях с хореографией Баланчина, Доусена, Ратманского, Макгрегора. Именно здесь данные танцовщика оказались наиболее подходящими. Свобода, которая была в этих постановках, позволила раскрыться внутренним качествам артиста и дать основу для будущих работ.



Александр Сергеев в балете «Аполлон»

Балетов классического репертуара у Сергеева достаточно много: «Жизель» (граф Альберт; хореография Жана Коралли, Жюля Перро, Мариуса Петипа); «Лебединое озеро» (принц Зигфрид; хореография Мариуса Петипа и Льва Иванова); «Спящая красавица» (принц Дезире, Голубая птица; хореография Мариуса Петипа, редакция Константина Сергеева); «Раймонда» (Абдерахман; хореография Мариуса Петипа, редакция Константина Сергеева); «Дон Кихот» (Эспада; хореография Александра Горского);

«Щелкунчик» (Принц; хореография Василия Вайнонена; «Ромео и Джульетта» (Ромео, Меркуцио; хореография Леонида Лавровского) и другие. Часто это партии или принцев, или характерных персонажей. В «Лебедином озере» принц Зигфрид Сергеева мягок и спокоен, изящен и статен, граф Альберт в «Жизели» – наивен и одновременно вдумчив. Хотя стоит отметить, что в этих партиях для артиста не хватает простора актерской трактовки: мало возможности показать внутреннее содержание героев и их развитие. Такое положение дел относится более всего к партиям принцев, где традиционно артист оказывается «подставкой» для балерины. Поиск способа разрушить этот канон и дать возможность танцовщику раскрыть потенциал «мужского» балета отражаются в постановочной деятельности Сергеева.



Александр Сергеев в балете «Парк»

Балет «Ромео и Джульетта» можно отдельно выделить из ряда классических ролей за счет его яркой выразительности. Трактовка характерной партии Меркуццио Сергеевым наиболее полно раскрывает дружбу с Ромео. В таком виде характер персонажа состоит из жертвенности и преданности, бунтовства и балагурства, проворности и провокации. Он задирист, но при этом

в его основе остается такое качество как честь. Пластически Сергеев легок, пружинист, эмоциональная подвижность Меркуцио находит выражение в порывистости и размахе.

Эмоционально тонким и важным героем для Сергеева можно считать Петрушку. Главная роль в одноименном балете в исполнении Сергеева имеет две полярных характеристики. В первой и четвертой частях балета он дерзок и нахален, он – балагур, бьющий всех палкой и задирающий других. Это маска Петрушка, которую он вынужден носить перед публикой. Во второй и третьей частях мы видим настоящее лицо героя: он отчаян, озлоблен на свое положение, печален. Его бунт против кукловода истерически бессилен. Он и ругается, и дерется, и жалуется, направляя все эмоции в суетливые движения ладонями. Сергеев особое внимание уделяет изломанности персонажа, его «асимметричности», отраженной даже во внешнем виде. Тряпичная кукла с тяжелой деревянной головой постоянно ищет равновесия, бросаясь из угла в угол, падая и ломая стену. Раскрытие лиричности и драматизма образа Петрушки спрятано в середине, в сердце балета, а окаймлено преломлением его поведения в сторону жестокости и дерзости в начале и конце. Петрушка Сергеева – не однозначно положительный персонаж. Это русский трикстер, у которого внешние и внутренние качества находятся в сложном диалоге. В таком прочтении персонаж раскрывается непривычно широко: он оказывается не просто тоскующим «Пьеро», часто одномерным и понятным с первого взгляда, а конфликтным и сочетающим в себе отталкивающие и притягивающие черты.

«Петрушка» в постановке Владимира Варнавы отличается от фокинского балета. Герой здесь – отражение бессознательного и невербального ощущения слома. По словам Сергеева, выйти на образ Петрушки Варнавы было возможно только путем копирования его пластики, а не при помощи стандартной сознательной работы над ролью.

Большой пласт творческой биографии Сергеева включает работу с современными хореографами, поставившими на сцене Мариинского театра либо авторские спектакли, либо интерпретации балетов прошлого. Так, например, сложным по пластике и неожиданным по прочтению оказалась «Весна священная» Саши

Вальц. В ней вакханалия носит ритуальный характер. Миры балета делятся на мужской и женский, равно активно демонстрирующие свои характеристики. При этом среди общей массы периодически выделяются отдельные герои, которые снова затем вовлекаются в общность. Но интереснее, как хореограф организовывает в группы артистов. Мужской танец здесь удивительно точен, четок, строится на ритмических повторах (прыжки на полу на коленях) и одновременно порывист и ничем не скован. Пульс толпы, доходящий до исступления, жертвующей чем-то ради рождения нового – все это вложено в пластику. Гипнотический рисунок некоторых сцен мужской группы открывает нечто близкое трансу, в котором цикличность призвана пробудить в человеке архаичное начало. Некоторые подобные приемы можно выделить в поставленном самим Сергеевым балете «Двенадцать».

Еще одним балетом, где особое внимание уделено мужским персонажам, стал «Лунный Пьеро» (хореография Ратманского), вошедший в состав сольной программы «Диана Вишнева: Красота в движении». Сергеев здесь выступает одним из трех танцовщиков. Однако именно его герой наделен наиболее тонкой интонацией, печальным и тоскливым настроением. Грустный и томный, он передает свои чувства через танец, а в некоторых местах явно ощущается демонстративная направленность его эмоций. Он как бы показывает: «Посмотрите, я есть!», и есть его печаль. Это связано с четким взаимодействием музыки и танца: вокально-инструментальный цикл Шенберга нарочито эмоционален, он внедряется в мир слушателя и полностью захватывает его своим звучанием. Танец же ищет адекватный способ выразить сокрытые в музыке чувственные интенции, не обращаясь к иллюстративности, а раскладывая пластику по партитуре произведения. В лексиконе Сергеева много вращений, слом темпов, изоляция головы и плеч. Пластика здесь текучая и планомерно сменяющаяся, она образует непрерывную цепочку, в которой движения и их предпосылки сливаются в единый поток. Акцентной точкой становится периодически возникающая кукольность в рисунке танца: с ней связана изоляция, когда кажется, что тело отчуждено от разума, и двигаются только отдельные его части. Сергеев время от времени входит в резонанс с другими

танцовщиками: в эти моменты его движения обретают больше угловатости и резкости, строятся чаще на ровных прямых линиях. Его дуэт с Дианой Вишневой из всех взаимодействий балерины с тремя партнерами наиболее сокровенен и эмоционально тонок.

Важное влияние на постановочный почерк Сергеева оказало творчество Ратманского, Баланчина, Форсайта. Музыкальность, тонкая грань между бессюжетностью и нарративностью – то, что он взял от них. Мариинский театр дал ему возможность попробовать что-то новое для себя, и путь Сергеева как постановщика начался с номера «Не вовремя» на музыку Эйтора Вила-Лобоса, представленного в рамках проекта Мариинского театра «Мастерская молодых хореографов» в 2019 году. В нем используется лексикон классического танца, расширенный пантомимой. Почерк хореографа здесь явно отражает влияние советских постановок. Игривость и легкость, представленные в дуэтах и соло, невинны и светлы. В танце много прыжков и поддержек, передающих настроение влюбленных. Детская суетливость трех пар молодых отражается в финальной точке, где они замирают с улыбками на лицах. Здесь пока еще не столь ярко раскрывается экспериментальная сторона творчества Сергеева.

Его поиски продолжились в 2020 году номером «Большой балет» на музыку Шостаковича «Пионерская сюита», которую Сергеев нашел в фильме «Приключения Корзинкиной». Па-де-де для пионеров снова обнаруживает черты советского наследия, в том числе характерности драмбалетов. В этом же году он поставил номер «Фарфор» на музыку Михаила Глинки.

Представленный в 2022 году балет «Двенадцать» по поэме Александра Блока – самая крупная работа Сергеева-хореографа. Она стала полем экспериментов и открыла бунтарский характер автора. При этом он чутко прислушивается к музыке Бориса Тищенко и обращается к наследию Леонида Якобсона. Учитывая пожелания композитора, Сергеев сохраняет партитуру без изменений, а от версии балета 1964 года берет лишь некоторые решения (вроде распятия Петрухи). В остальном Сергеев идет своим путем: он делает балет трехчастным и смело вводит универсальную фигуру Чтеца. Помимо чисто хореографического решения здесь есть и исполнение «Трех песен на стихи Цветаевой»

Б. Тищенко, и читка поэмы в режиме реального времени с прямой трансляцией крупного плана Чтеца на экран (в этой роли можно увидеть в разных составах А. Сергеева, Кристину Шапран, Екатерину Кондаурову). Сочетание драматического и балетного театра именно в этом спектакле оказалось уместным и дополняющим общую картину: достоверное чтение текста в медитативной манере при медленном шаге и точечном свете включает зрителя в историю и готовит к тому, что он увидит в танце. Сергеев смело решает массу персонажей: попа, пса шелудивого, старуху, студента совмещает в одном лице Чтеца, кратко хореографически характеризуя каждого в монологе. Появление самих же Двенадцати монументально и грозно. Их танец мужской во всех смыслах. Он жесткий, чеканный, напористый. Синхронность массовых сцен увеличивает ощущение их давления на зрителя. Двенадцать выходят в черных плащах, увеличивающих амплитуду движения. Их улыбки и мимика пугают скрытой злобой и жестокостью. В их мужественных движениях кроется маниакальное стремление завладеть миром и устроить свой порядок. Сама тема распада и деконструкции мира в «Двенадцати» была и будет вечно актуальной — уничтожение старого мира, попытка построить новый, а между ними - жизнь на руинах прошлого. Вакхическое начало проступает здесь в образах проституток и Катьки. Их танец напоминает шабаш, явно отсылая к «Весне священной» и ритуальным пляскам. Девушки играют в ладоши, водят хоровод, держась за длинные косы друг друга. Обрядовое перерождение, требующее смерти взамен, раскрывается в балете через главенствующий мотив революции. Одна из самых сильных сцен в спектакле – раскаяние Петрухи. Осознание содеянного разрывает его. Он чувствует кровь на руках, душит себя и пытается стереть с себя вину. Петруха теперь сам хочет сбежать, но возвращается, тащит тело Катьки за собой, но потом бросает. Новое ему и Двенадцати предстоит строить на крови, пролитой ими самими. Двенадцать распинают Петруху (то же было в спектакле Якобсона, однако тут невозможно удержаться и от ассоциаций с «Петрушкой»), а после усаживают с собой рядом, сломанного и измененного. Вся пластика строится на грани структуры и распада, где артисты выходят за пределы классического лексикона в поле современной

хореографии. Найденные Сергеевым выразительные пантомимные понятные жесты, лаконично и точечно характеризующие героев, подтверждают его артистический талант видеть ключевые черты персонажей. В балете «Двенадцать» уже виден гораздо более сформированный и разнообразный по пластике почерк Сергеева как хореографа.

В творчестве первого солиста Мариинского театра органично сочетаются наследование традиций и бунт против них, приводящие к созданию нового и дополненного новыми красками искусства. Тонкое актерское чувство, восприимчивость к разным хореографическим экспериментам, умение вывести конфликт героев в более сложное качество – все делает Александра Сергеева артистом многосторонним и сложным, а от этого – только более интересным и способным удивить своим взглядом на балет.

Карпухина Лидия
Бакалавриат. IV курс. Направление подготовки 52.03.01
Хореографическое искусство.
Образовательная программа «Педагогика балета»
Педагог И. А. Пушкина, преподаватель кафедры балетоведения

«ИСКРЕННОСТЬ, НЕПОСРЕДСТВЕННОСТЬ И ОСМЫСЛЕННОСТЬ» (Л. САФРОНОВА – БАЛЕРИНА МАЛОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА)

Выпуск 1947 года класса А. Вагановой был богат на таланты. Почти все ее ученицы попали в балетные труппы Ленинграда. Артистками Театра оперы и балета имени С. М. Кирова стали Ольга Моисеева, Нинель Кургапкина, Ирина Генслер. В Малый оперный были приняты Галина Пирожная и Римма Шевченко. А исполнительская карьера Людмилы Сафроновой началась в Саратове. Двери столичных театров Ленинграда и Москвы для отличницы выпуска Вагановой из-за ареста матери были закрыты.

В Саратовском театре оперы и балета им. Н. Г. Чернышевского послевоенный период был очень насыщенным, все возрождалось к жизни. Молодую танцовщицу сначала ввели в спектакли текущего репертуара[1], а затем стали занимать и в премьерных постановках. «Уже первые “собственные” роли – Вакханка в “Фаусте” и Ванечка в “Айболите” свидетельствовали об артистическом диапазоне начинающей солистки, способной быть на сцене и шаловливым мальчиком и взрослой страстной женщиной»[2], – пишет историк балета О. Розанова.

Одновременно со сценической деятельностью молодой артистке пришлось давать уроки классического тренажа солистам балетной труппы. Этому поспособствовала рекомендация художественного руководителя ЛХУ Н. П. Ивановского, который

---

[1] Балетная труппа Саратовского театра создана в 1928 г., под рук. балетмейстера С.Н. Кеворкова. В репертуаре 1930–1940 г. балеты: «Эсмеральда», «Корсар», «Бахчисарайский фонтан», «Дон-Кихот», «Раймонда», «Лебединое озеро».

[2] *Розанова О.* Два призвания Людмилы Сафроновой // На русских просторах: Историко-литературный журнал. Вып. 3 (18). СПб. 2014. С. 163.

увидел в вагановской ученице большой педагогический потенциал[1].

Через два сезона, в 1950 году танцовщице все-таки удалось возвратиться в Ленинград. Б. Фенстер[2], художественный руководитель балетной труппы МАЛЕГОТа, помня талантливую ученицу еще по школе, взял Л. Сафронову в штат без предварительного просмотра[3]. Начинался новый этап ее артистической карьеры.

Уже в первый театральный сезон Людмила Сафронова перетанцевала почти все вариации текущего классического репертуара, сумев привлечь внимание зрителей «четкостью и завершенностью пластического рисунка, богатством и разнообразием выразительных средств»[4]. А также исполнила партии Ольги и Сванильды в балетах «Юность»[5] Б. Фенстера и «Коппелия»[6] Н. Анисимовой[7], где уверенно продемонстрировала «свое выросшее мастерство и умелое владение техникой танца»[8].

В 1952 году большой зрительский успех Сафронова имела в партии Весны в опере Д. Верди «Сицилийская вечерня»; хореографию балетной интермедии сочинил Б. Фенстер, использовав музыку Д. Верди из цикла «Времена года». Сюжет интермедии представлял собой долгожданную встречу двух влюбленных. Первым исполнителям, Л. Сафроновой и В. Зимину[9], удалось создать атмосферу неподдельного юношеского счастья, передать настроение молодости, весеннего ликования, легкости и беззаботности. Хореография Фенстера содержала много воздушных

---

[1] *Горина Т.* Людмиле Николаевне Сафроновой – 80 // Балет Ad libitum / ред. Н. Н. Зозулина, О. И. Розанова. СПб. 2009. С. 41–43.

[2] Фенстер Борис Александрович (1916–1960) окончил балетмейстерское отделение ЛХУ в 1940 г. (пед. Ф. В. Лопухов). В 1945–1956 г. – художественный руководитель и главный балетмейстер МАЛЕГОТа. В 1956–1959 г. – главный балетмейстер ГАТОБа им. С. М. Кирова.

[3] Из беседы с родной сестрой Сафроновой, Ириной Николаевной; апрель 2022 г.

[4] *Исаева Г.* Молодые силы нашего балета // Вечерний Ленинград. 1956. 4 апреля. С. 4.

[5] «Юность» (1949), комп. М. Чулаки, балетм. Б. Фенстер; поставлен по мотивам романа Н. Островского «Как закалялась сталь».

[6] «Коппелия», комп. Л. Делиб, балетм. Н. Анисимова.

[7] Анисимова Нина Александровна (1909–1979) – характерная солистка ГАТОБа им. С. М. Кирова, балетмейстер.

[8] Людмила Сафронова // Молодые артисты Ленинграда. К итогам смотра творческой молодежи ленинградских театров: сб. статей. Л. 1954. С. 69.

[9] Зимин Вениамин Сергеевич (1932–1996) – солист балета МАЛЕГОТа, педагог. Один из партнеров Л. Сафроновой.

прыжков, всевозможных вращений, интересных поддержек и как нельзя лучше помогала созданию художественного образа[1].

Третий сезон в МАЛЕГОТе принес Л. Сафроновой настоящую творческую удачу: она получила из рук Леонида Якобсона партию Сольвейг в одноименном балете[2]. Балетмейстер сочинял и ставил хореографию ориентируясь на ее возможности, данные и амплуа. Создавая поэтический образ природы, «вызывающий в человеке сложные и противоречивые душевные порывы»[3], Якобсон вступил в полемику с известным спектаклем Ф. Лопухова «Ледяная дева»[4]; а также, переосмыслив сюжет балета, предложил иной вариант финала: вместо трагического – благополучный.

Дебют молодой танцовщицы получил положительный отклик вагановской ученицы старшего поколения, балерины ГАТОБа им. С. М. Кирова, Т. М. Вечесловой: «Людмила Сафронова очень выросла, особенно за последние два сезона, но ее танцевальные способности не так удивляют, так как мы знаем эти ее достоинства еще со школьной скамьи. А вот ее актерский рост превзошел все ожидания. Искренность, непосредственность и осмысленность – эти замечательные достоинства увидели мы в исполнении Л. Сафроновой, выступавшей в роли Сольвейг»[5].

В прессе многократно отмечалось, что Сафронова-Сольвейг создала подлинно художественный образ, наполненный большой внутренней человеческой жизнью и выраженный четким хореографическим языком танца. Также в рецензиях писали, что введенная на эту роль, балерина не пошла путем простого копирования первых исполнительниц партии, а переосмыслив

---

[1] *Балинская О.* Творчество балетмейстера Б.А. Фенстера в контексте развития советского балетного театра: дис. … канд. искусствоведения / Балинская Ольга Валерьевна. СПб. 2017. 176 с.

[2] «Сольвейг» (1952) муз. Э. Григ, балетм. Л. Якобсон.

[3] Санкт-Петербургский Государственный академический театр оперы и балета им. М.П. Мусоргского / Ред. Л. Делюкин, В. Левтов. СПб. 2001. С. 125.

[4] Балет «Ледяная дева» Ф. В. Лопухов поставил на музыку Э. Грига в 1927 г. Исполнительницами партии Сольвейг в разные годы были – О. Мунгалова, Н. Железнова, Г. Уланова. Балет шел до 1937 г.

[5] Цит. по: *Розанова О.* Два призвания Людмилы Сафроновой // Выдающиеся мастера и выпускники петербургской школы балета: статьи, воспоминания, интервью. Часть 4. СПб. 2014. С. 146.

исторический опыт «нашла свое решение роли <…> и проявила себя как молодой мастер советского балета»[1].

Постоянным надежным партнером в этом балете, как и во многих других спектаклях классического и современного репертуара, стал Адоль Хамзин[2]; молодой солист академического плана. Партия Олафа в «Сольвейг» считалась одной из лучших работ в карьере танцовщика. Л. Якобсон, доверив премьеру балета Сафроновой и Хамзину, во многом обеспечил своей постановке зрительский успех и долголетие на сцене Малого оперного театра.

В дальнейшем разноплановые партии в репертуаре Сафроновой не успевали сменять одна другую. В МАЛЕГОТе она перетанцевала весь классический репертуар. Многие годы артистка была великолепной солисткой в Гран па из «Пахиты» и несравненной Одеттой-Одиллией в «Лебедином озере»[3]. В этой партии она выходила 125 раз[4]. Не обошли балерину и такие партии классического наследия как Медора в балете «Корсар», Лиза в «Тщетной предосторожности», Жар-птица в одноименном балете.

Артистка много танцевала в спектаклях балетмейстеров-современников. Была первой исполнительницей Фаншетты в балете В. Варковицкого[5] «Гаврош», а также многих партий в работах К. Боярского[6]: Девушка в балете «Встреча», Елена в «Накануне», Ангел смерти в балете «Орфей». Особенно любима балериной была партия Франчески в балете К. Боярского

---

[1] Людмила Сафронова // Молодые артисты Ленинграда. К итогам смотра творческой молодежи ленинградских театров: сб. статей. Л. 1954. С. 69–70.

[2] Хамзин Адоль Сагманович (1934–2020) – окончил ЛХУ в 1953 г. (пед. А. Пушкин); с 1953 года солист МАЛЕГОТа. Педагог Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (1963–2020).

[3] В МАЛЕГОТе шла авторская редакция М. Петипа и Л. Иванова, которую кропотливо восстановил К. Боярский под наблюдением Ф. Лопухова.

[4] *Розанова О. И.* Два призвания Людмилы Сафроновой // На русских просторах: Историко-литературный журнал. Выпуск 3 (18). СПб. 2014. С. 163.

[5] Варковицкий Владимир Александрович (1915–1974) окончил ЛХТ в 1936 г. (пед. В. Пономарев), окончил балетмейстерские курсы в 1940 г. (пед. Ф. Лопухов); художественный рук. балетной труппы МАЛЕГОТа в 1941–1943 г.

[6] Боярский Константин Федорович (1915–1974) окончил ЛХТ в 1935 г. (пед. В. Пономарев) окончил балетмейстерские курсы в 1941 г. (пед. Ф. Лопухов); балетмейстер МАЛЕГОТа (1956–1967).

«Франческа да Римини»; именно ее она выбрала для своего прощального вечера со зрителями в мае 1969 года[1].

Сафронова великолепно исполняла комедийные роли в постановках Б. Фенстера: Язгуль в балете «Веселый обманщик», Клариче, Беатриче в «Мнимом женихе», часто выходила на сцену в партии Франциски в балете «Голубой Дунай». В спектакле П. Гусева[2] «Семь красавиц» была первой исполнительницей Иранской красавицы, а позднее станцевала и партию Айши.

Безусловно, осваивать такой многообразный репертуар Л. Сафроновой помогали ее партеры. Помимо уже вышеупомянутых премьеров МАЛЕГОТа – В. Зимина и А. Хамзина, в спектаклях с балериной выходили Ю. Литвиненко, Ю. Малахов, В. Панов, Н. Долгушин, А. Сидоров.

Виртуозное владение классическим танцем, балеринский апломб, актерское дарование танцовщицы не раз отмечались в рецензиях известных театральных критиков, искусствоведов, выдающихся артистов и знатоков балетного искусства. Например, Г. Кремшевская, наблюдая Сафронову в партии Айши, героини балета «Семь красавиц», писала: «Ее танец одухотворен, техника танца разработана настолько умно, что ее просто не замечаешь за богатством интонаций, найденных актрисой»[3].

Высокую оценку профессионализму балерины неоднократно давала Т. Вечеслова: «Сафронова обладает хорошей законченной формой, чистотой танцевального рисунка <…>. Она смела и уверена в поддержках, у нее физическая выносливость. <…> Несмотря на технические трудности поддержек, не теряя драматической напряженности, она не забывает о танцевальной форме и добивается того счастливого соединения, когда форма неразрывна с содержанием»[4].

Театральный критик Н. Эльяш, характеризуя Сафронову как актрису с очень ярким лирическим дарованием, констатировал, что исполнение ею ведущих партий в балетах и сольных танцев

---

[1] *Клирова К. Балет К. Ф.* Боярского «Франческа да Римини» // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2010. № 2 (24). С 228.

[2] Гусев Петр Андреевич (1904–1987) – танцовщик, хореограф, педагог, балетный теоретик.

[3] *Кремшевская Г.* Мастерство растет: Заметки о молодых артистах балета Малого оперного театра // Смена. 1955. 29 января. С. 4.

[4] Цит. по: *Абызова Л.* Людмила Сафронова // Балет. XX век. Лауреаты приза «Душа танца». Творческие портреты. М. 2015. С. 16, 17.

в оперных спектаклях восхищает как техническим совершенством, так и «искренностью, эмоциональной взволнованностью»[1].

Ленинградская пресса, освещая премьеру балета В. Варковицкого «Гаврош»[2], отмечала искусство балерины в партии Фаншетты. Критика писала, что во втором действии танцовщица «достигала неподражаемой силы выражения»[3].

О работе над ролью Фаншетты, незадолго до премьеры, балерина рассказывала на страницах журнала «Театральный Ленинград»: «Сложная жизнь героини заставила меня серьезно работать не только над танцевальным рисунком роли, но и над драматической, чисто актерской стороной образа, представляющей большие трудности для воплощения на балетной сцене. Я очень полюбила свою Фаншетту, и мне хочется, чтобы ее так же полюбил зритель. Но я понимаю, что любовь эта может прийти только в том случае, если мне удастся донести до них сложные и полные драматизма переживания Фаншетты»[4].

Сравнивая работу двух первых исполнительниц (Л. Климовой и Л. Сафроновой) в партии Елены в балете К. Боярского «Накануне», балетовед Г. Кремшевская замечала, что Сафроновой больше удавалось подчеркнуть «черты душевной замкнутости своей героини <…>. Танец Сафроновой сдержаннее, строже. Ее Елена духовно старше, собраннее, драматичнее»[5].

Композитор и музыковед Л. Энтелис, рецензируя премьерные балеты на музыку И. Стравинского на сцене МАЛЕГОТа в постановке К. Боярского, особо отмечал исполнение Л. Сафроновой партии Жар-птицы. Он писал, что балерине очень близка эта роль; завораживает не только ее «фантастически-прекрасный танец», но уже первое внезапное появление сказочной героини на сцене восхищает и ослепляет своей красотой. Она «легко “вспархивает”, передавая трепещущими кистями рук испуг, жалость, стремление вырваться на волю. Ее движения – то резкие, нарочито-угловатые, то плавные, парящие, – не просто сменяют друг

---

[1] *Эльяш Н.* Спустя шесть лет // Советская культура. 1956. 24 июля. С. 4.

[2] Балет «Гаврош» поставлен хореографом В.А. Варковицким в МАЛЕГОТе в 1958 г.; музыка Б. Л. Битова и Е. М. Корнблита.

[3] *Голуб М.* Гаврош // Ленинградский университет. 1958. 17 марта. С. 4.

[4] Слово перед премьерой (высказывания создателей балета «Гаврош»): Л.Н. Сафронова, исполнительница роли Фаншетты // Театральный Ленинград. 1958. 9 марта. С. 7.

[5] *Кремшевская Г.* Поучительное разочарование // Советская культура. 1961. 2 марта. С. 5.

друга, а осмысленно и ярко повествуют о чувствах сказочной птицы»[1].

В профессиональном становлении Л. Сафроновой в стенах МАЛЕГОТа, необходимо особо выделить творческий вклад педагога-репетитора театра Е. Н. Гейденрейх[2], подготовившей с балериной самое большое количество партий. А также дружеское наставничество актрисы Александринского театра[3] Елизаветы Ивановны Тиме-Качаловой, которая помогла постичь балерине настоящие секреты актерского мастерства. Во вступительной статье к своей книге «Уроки классического танца» Людмила Николаевна писала: «Посещение дома Тиме-Качаловых, безусловно, формировали меня как человека и развивали во мне художника»[4].

5 мая 1966 года, после просмотра балета «Франческа да Римини» Е. Тиме-Качалова писала балерине: «Ваша Франческа тронула и взволновала меня. Все так проникновенно, так искренно, так глубоко и так выразительно! Спасибо за красоту и чистоту созданного Вами образа»[5].

В письмах и небольших публикациях в прессе Е. Тиме всегда отмечала безупречное исполнительское искусство балерины, глубину и эмоциональную насыщенность созданных ею образов, актерское дарование. В отзыве на творческий вечер Сафроновой, который состоялся 2 мая 1966 года, Тиме писала, что артистка показала огромное богатство своих творческих возможностей. Сначала зритель увидел безукоризненный академизм классического исполнения адажио из «Лебединого озера», затем целый ряд разнообразных дуэтов, насыщенных глубоким содержанием. «Тут и “Медленный вальс” Дебюсси, и “Романтическая новелла” Шопена, где артистка дает лирику в ее подлинном воплощении, в красоте движений и нежности чувств. <…> А потом Сибелиус,

---

[1] *Энтелис Л.* Балеты Игоря Стравинского // Вечерний Ленинград. 1962. 7 апреля. С. 4.

[2] Гейденрейх Екатерина Николаевна (1897–1982) – артистка балета Мариинского театра, в 1925–1941 г. педагог в ЛХУ, с 1936 по 1941 г. – педагог-репетитор МАЛЕГОТа. Основатель и художественный рук. Пермского хореографического училища, где проработала до 1956 г. В 1957–1962 г. вновь педагог-репетитор МАЛЕГОТа.

[3] Александринский театр с 1920 г. именовался – Государственный театр драмы, в 1921 г. ему было присвоено имя А. С. Пушкина.

[4] *Сафронова Л. Н.* Памяти моих замечательных педагогов / Уроки классического танца. СПб. 2015. С. 12.

[5] Цит. по: *Розанова О.* Два призвания Людмилы Сафроновой // На русских просторах: Историко-литературный журнал. Вып. 3 (18). 2014. С. 171.

грустный вальс, “Отверженная” – новый образ создает балерина. <…> Здесь артистка показала, как широко расцвело ее драматическое дарование. В “Голубом Дунае” и “Гавроше” Л. Сафронова показывает свое созревшее мастерство. Она несет замечательные, лучшие традиции классического танца, полученные ею от педагога А. Я. Вагановой. Образец этого – “Умирающий лебедь” К. Сен-Санса»[1].

Это высказывание Е. Тиме не только свидетельствует об обширном репертуаре Л. Сафроновой, но и характеризует балерину как уникального vастера балетного искусства, с огромными возможностями и высочайшей исполнительской культурой.

Конечно, не только Е. Гейденрейх и Е. Тиме формировали в 1950–1960 годы профессионализм танцовщицы Сафроновой и развивали в ней художника. Безмерным счастьем считала Людмила Николаевна работу с такими балетмейстерами как П. Гусев, Л. Якобсон, Б. Фенстер, К. Боярский, В. Варковицкий сотрудничество с которыми оставило неизгладимый след в ее жизни и артистической карьере.

Б. Фенстера балерина считала самым талантливым балетмейстером советского периода. «Ему было подвластно все, – писала Л. Сафронова, – и классический танец, и характерный, и гротесковый, и пантомима»[2]. Он прекрасно создавал и искрящиеся юмором комедийные спектакли, и наполненные чувствами драматические балеты, и чудесные спектакли для детей. В 1950-е годы именно Б. Фенстер формировал репертуар и творческое лицо балетной труппы Малого оперного театра, умел, как никто другой, увидеть и взрастить таланты. Фенстер считал артиста-исполнител– соавтором спектакля. На репетициях «он никогда не торопил актера, а старался заставить быстрее работать его воображение. <…> Не требовал, чтобы его копировали, а помогал актеру самому найти правильную линию поведения»[3].

Л. Сафронова считала, что профессионализм, высокая сценическая культура Б. Фенстера, глубокое изучение рабочего материала, его чувство стиля и музыкальность, эрудиция и

---

[1] *Тиме-Качалова Е.* Балерина или актриса? // За советское искусство. 1966. 31 мая. С. 8.

[2] *Сафронова Л.* Уроки классического танца: Учебник. СПб. 2015. С. 10.

[3] *Балинская О.* К истории создания балета М. И. Чулаки – Б. А. Фенстера «Мнимый жених // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2007. № 1 (17). С. 146.

необычайное чувство юмора всегда активно работали на раскрытие творческого потенциала артистов и, конечно, определяли успех всех его постановок.

С мнением балерины были согласны многие известные критики и балетоведы. Например, В. Красовская, рецензируя спектакль «Мнимый жених», в котором Сафронова виртуозно исполняла классический дуэт в роли Беатриче, и затем сложную мужскую вариацию[1] в партии юноши Клариче – мнимого жениха, писала: «Фенстер неистощим по части смешных находок, и здесь даже малейший намек музыки не пропадает для него даром. <…> Танцевальное действие движется непрерывно, переливаясь красками и ритмами»[2]. Также критик отмечала, что хореограф в этом балете открыл широчайшие возможности для исполнителей, «показывая их в совершенно новом, неожиданном и привлекательном облике»[3]. щедрость хореографической фантазии Фенстера, способствовала активному развитию виртуозного танца и исполнительской импровизации танцовщиков.

Анализируя другую работу Б. Фенстера – балет «Юность», В. Красовская отмечала, что балетмейстер не боится использовать все богатство театрального танца. «Он ищет и находит тот особый ключ, в котором должны по-новому звучать привычные хореографические движения. Этим ключом становится ясность, простота и оправданность театральной речи»[4].

Историк балета О. Розанова констатирует, что танцовщица всегда находилась в превосходной форме и была по максимуму востребована в репертуаре театра. К числу лучших и особенно дорогих сердцу балерины ролей, искусствовед относит нежную,

---

[1] Вариация состояла из: «диагонали grand jeté и saut de basque с окончанием на колено, затем в позу I arabesque, потом в центре сцены с pas echappe 12 grande pirouettes в a la seconde, переходящие в маленькие pirouettes // Балинская О. Творчество балетмейстера Б. А. Фенстера в контексте развития советского балетного театра: дис. … канд. искусствоведения / Балинская Ольга Валерьевна. СПб. 2017. С. 83.

[2] *Красовская В.* Балет сквозь литературу. СПб. 2005. С. 138, 139.

[3] Санкт-Петербургский Государственный академический театр оперы и балета имени М. П. Мусоргского / Ред. Л. Делюкин, В. Левтов. СПб. 2001. 120 с.

[4] *Красовская В.* «Юность»: Премьера в Малом оперном театре // За советское искусство. 1950. № 7 января. С. 5.

неизменную в любви Сольвейг в одноименном балете и несчастную Франческу («Франческа да Римини»)[1].

Людмила Сафронова много гастролировала по стране и за рубежом: успех сопутствовал ей в Финляндии, Германии, Польше, Франции, Египте, Новая Зеландии, Таиланде, Сингапуре, Австралии. И везде работоспособность балерины не знала границ; так в пятидесятидневный гастрольный тур по Австралии она станцевала 43 спектакля.

Поистине неиссякаемое трудолюбие и любовь к классическому танцу, обширный и разнообразный репертуар балерины, тесное сотрудничество со знатоками и мастерами балетного искусства, большая практика гастрольных поездок способствовали формированию творческой индивидуальности Сафроновой-балерины.

---

[1] *Розанова О.* Два призвания Людмилы Сафроновой // На русских просторах: Историко-литературный журнал. Вып. 3 (18). 2014. С. 168.

Елизавета Бархатова
Бакалавриат III курс. Направление подготовки 52.03.01
Хореографическое искусство. Профиль «Искусство хореографа»
Педагог О. В. Кучина, к. э. н., доцент, доцент кафедры балетоведения АРБ им. А. Я. Вагановой

БРЕНД: СОЮЗ ИСКУССТВА И РЕКЛАМЫ

В данной статье мы рассмотрим известных танцовщиков XX–XXI века, которые так или иначе сотрудничали с различными брендами одежды. Как сильно это влияет на личный бренд артиста? Помогает ли это для привлечения дополнительной аудитории? И насколько успешно может такое сотрудничество помочь в продвижении личных творческих «продуктов»? На все эти вопросы мы постараемся ответить.

Мария Хорева

В 2018 году Мария окончила обучение в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. В 18 лет она уже становится амбассадором бренда Nike в России [1]. Для них балерина проводила онлайн-тренировки, а также рекламировала в своих социальных сетях спортивную одежду [2, 3]. К сожалению, данная коллаборация бренда одежды и балерины приостановила существование из-за введенных санкций, поэтому колоссального успеха и популярности не приобрела. Однако, Мария часто сотрудничает с другими не очень известными брендами, такими как: Byplie, Maldire, Keto, LevDance, Yagp, а также с 2023 года на странице в Instagram (деятельность организации запрещена на территории РФ) появилась информация о том, что балерина стала амбассадором известного магазина танцевальной одежды и обуви Bloch [4, 5]. Мария регулярно выкладывает видео и фотоматериалы с отметкой данного бренда. Стоит отметить, что все коллаборации Хоревой связаны, в основном, со спортивной и танцевальной формой одежды. Балерина ведет блог на английском языке, ее ориентиры в развитии личного бренда направлены, на наш взгляд, на международное сообщество. Интересно отметить, что

ее публикации с упоминанием бренда набирают около 40 тысяч лайков, а без упоминания – не более 20 тысяч.



Мария Хорева в рекламе для Nike (Сайт TheSymbol)

Диана Вишнева

В 2015 году прима-балерина Мариинского театра Диана Вишнева снялась в рекламе Nike [9]. Данный ролик был направлен на мотивацию занятием физической активностью. В нем Диана рассказала о своем нелегком жизненном пути, о постоянном упорстве и стремлении к совершенству [7]. В 2018 году совместно с дизайнером Татьяной Парфеновой она открывает бренд под названием Тело и Душа, в этом же году они презентуют первую коллекцию одежды «для спорта и жизни» [6, 8, 10, 11]. Показ прошел в формате открытой репетиции на Новой сцене Александринского театра. На мероприятие пришли актриса Алиса Фрейндлих, дизайнер Юлия Матвиенко, фэшн-режиссер Галина

Голованова, актриса Полина Сидихина, исполнительный директор универмага Au Pont Rouge Дэвид Уилкинсон, театральный художник Владимир Бухинник и другие известные личности [10]. На данный момент последние публикации датируются 2020 годом. Исследовав их, мы сделали вывод, что он просуществовал недолго в формате локального маркета в Санкт-Петербурге в здании «Бутылка» на территории Новой Голландии [11]. Представляется, что на личный бренд Дианы Вишневой данный проект, просуществовавший 2 года, никак не повлиял. На группу «Тело и Душа» в социальной сети ВКонтакте до сих пор подписано 152 человека (по данным за 2024 год). В данном случае деятельность магазина никак не повлияла на репутацию и популярность артистки.

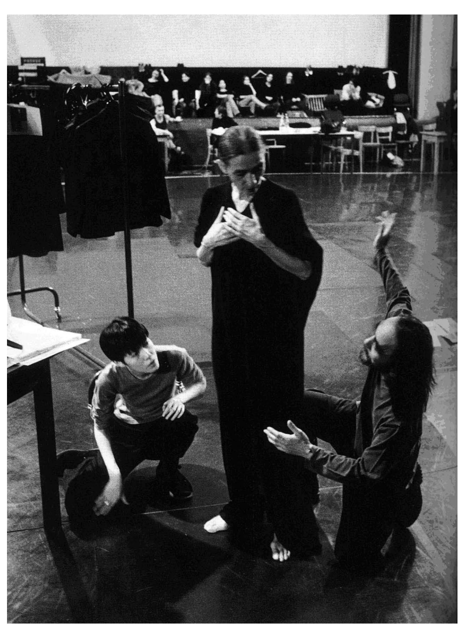


Фото с первой презентации бренда Тело и Душа (Сайт TheBluePrint)

Пина Бауш

Рассмотрим интересный союз: Йоджи Ямамото и Пины Бауш. Дизайнер и хореограф – в принципе редкий союз. Они близко дружили и вдохновляли друг друга вплоть до ее смерти в 2009 году [12, 18]. Ямамото говорил, что у нее идеальный силуэт и движения, которые передают сущность его одежды. В 1990-м

он посвятил Бауш целую коллекцию, а в 1998 году на международном «Фестивале в Вуппертале» одел танцоров труппы на 25-летний юбилей работы Танцтеатра [16, 17, 23]. Пина сама предложила создать спектакль, а Ямамото выбрал тему – карате [13, 15]. На премьере Пина танцевала в черном платье, придуманном Йоджи, а он показывал приемы карате в перерывах между актами [12, 14]. Это прекрасный пример того, как творческий союз может выйти за рамки рекламы и перерасти во что-то большее – отдельные произведения, при синтезе которых рождается искусство. Данный проект был создан скорее для творческого самовыражения, нежели для рекламы. Однако, со стороны привлечения аудитории или рекламы его эффективность оценивать трудно. Оба мастера уже на тот момент имели известность в своих сферах, да и цель их была не в рекламе, а в создании уникального продукта.




На фото Пина Бауш и Йоджи Ямамото (сайт TheBluePrint)

Михаил Барышников

В 2015 году легендарный артист балета Михаил Барышников стал лицом коллекции американского бренда одежды Rag & Bone. Совместно с молодым танцором хип-хопа Лилом Баком (Чарльзом Райли), Михаил снялся в рекламном ролике, в котором

оба в одежде бренда танцуют под трек Аарона Фанка [19, 22]. Сама коллекция представляет собой вполне комфортную повседневную одежду, в ней удобно не только совершать бытовые, рутинные действия, но и более активно двигаться. По словам одного из дизайнеров бренда, Маркуса Уэйнрайта, выбор героев легко объясним: подающего надежды танцора (Лила Бака) уже давно сравнивают со звездой русско-американского балета [20, 21]. Соединить данных личностей в дуэт было хорошим маркетинговым ходом, расширившим аудиторию бренда. Режиссером рекламного ролика стал Джорджи Гревилл. Видеоролик за 10 лет собрал почти 2 миллиона просмотров. Михаил практически никогда не соглашался до этого ни на какие сотрудничества, связанные с одеждой [22]. Помимо видео, марка презентовала и лукбук осенне-зимней коллекции, и снова с Барышниковым в главной роли [21]. Это один из удачных примеров союза именно со стороны рекламы и расширения аудитории. Здесь сработала двусторонняя история: известный бренд, то есть мир моды столкнулся с миром танца, великим танцовщиком.



Михаил Барышников и Лил Бак в рекламе бренда Rag & Bone (Сайт Sobaka.ru)

Изучив вышеизложенный материал, можно сделать вывод, что сотрудничество со сферой дизайна одежды является достаточно популярным для известных танцовщиков. Безусловно, удачных примеров совместных проектов танцовщика и дизайнера

не так много, но они есть. Сфера моды и дизайна, как и танец – это чувственные, визуальные виды искусства, художник должен хорошо понимать движение и ритм самого человека, а также чувствовать образ, который он или она хочет донести. В противном случае получится лишь внешняя эффектная оболочка, не раскрывающая никакие внутренние смыслы.

Повседневная одежда или сценический костюм, на наш взгляд, – это один из способов заявления о себе, демонстрации внутреннего мира через внешнюю атрибутику. Вместе с тем, подобные содружества ярких балетных личностей и известных брендов решают и чисто практические задачи. Здесь идет популяризация высокого искусства через сопричастность известному бренду, продвижение бренда через экономический союз с выдающейся личностью и, наконец, донесение до масс определенной внешней идеи: здоровый образ жизни, физическая активность, духовность через телесность и т. д.

В результате изучения содружества артистов балета с различными брендами одежды нами были сделаны следующие выводы.

Во-первых, на наш взгляд, степень влияния на личный бренд артиста и продвижение его творчества здесь невелика. Скорее можно говорить об обратном: о популяризации бренда за счет привлечения известных танцовщиков. Вместе с тем, представляется, что так или иначе, но это приводит к привлечению дополнительной аудитории как для бренда, так и для артиста.

Во-вторых, очевидно, что такого рода взаимодействия являются своего рода признанием высокой популярности конкретного артиста, приглашенного стать визуальным воплощением известного или набирающего известность бренда. В современном обществе, сориентированном на активное позиционирование медийных личностей, это отличный PR-ход.

И, наконец, в-третьих, совместные проекты брендов одежды и известных танцовщиков могут стать своего рода отдельным творческим продуктом, поиском новых форм творческого самовыражения.

Список использованных источников

1. Знакомьтесь, балерина Мария Хорева – в 18 лет уже первая солистка Мариинского театра и амбассадор Nike. URL: https://www.sobaka.ru/entertainment/theatre/87246 (Дата обращения: 15.08.2024)

2. Присоединяйтесь к онлайн-тренировке с балериной Марией Хоревой. URL: https://www.thesymbol.ru/beauty/health/prisoedinyaytes-k-onlayn-trenirovke-s-balerinoy-mariey-horevoy/ (Дата обращения: 15.09.2024)

3. Социальная сеть ВКонтакте. URL: https://vk.com/wall-48593_919484 (Дата обращения: 11.09.2024)

4. Социальная сеть Инстаграм (деятельность организации запрещена на территории РФ). URL: https://www.instagram.com/tv/CZwwtykgsXS/ (Дата обращения: 10.09.2024)

5. BLOCH. URL: https://blochrussia.ru/?ysclid=m13gw2esf4394958544 (Дата обращения: 15.09.2024)

6. Как прошел первый показ бренда Татьяны Парфеновой и Дианы Вишневой? URL: https://www.sobaka.ru/fashion/stuff/80862?ysclid=m13hczoc23913841438 (Дата обращения: 16.08.2024)

7. Диана Вишнева на обложке Harper’s Bazaar Россия. URL: https://peopletalk.ru/article/diana_vishneva_na_oblojke_harpers_bazaar_rossiya/ (Дата обращения: 16.08.2024)

8. Презентация коллекции профессиональной балетной одежды. URL: https://www.buro247.ru/community/party/prezentatciya-kollektcii-professionalnoy-baletnoy.html (Дата обращения: 16.09.2024)

9. Прима-балерина Диана Вишнева снялась в рекламе Nike. URL: https://hellomagrussia.ru/moda/novosti-mody/10276-primabalerina-diana-vishneva-snyalasy-v-reklame-nike.html (Дата обращения: 06.09.2024)

10. Социальная сеть ВКонтакте. URL: https://vk.com/teloxdusha (Дата обращения: 06.09.2024)

11. В Петербурге прошел первый показ совместного бренда Татьяны Парфеновой и Дианы Вишневой. URL: https://rs-m.ru/fashion/v-peterburge-proshel-pervyj-pokaz-sovmestnogo-brenda-strong-tatjany-parfenovoj-i-diany-vishnevoj-strong/ (Дата обращения: 16.09.2024)

12. Балет для Йоджи Ямамото. URL: https://luckyed. livejournal.com/17440.html (Дата обращения: 16.07.2024)
13. Яндекс-Дзен. URL: https://dzen.ru/b/ZE_Mz3kGMn2GPbkU (Дата обращения: 17.09.2024)
14. Йоджи Ямамото от А до Я. URL: https://theblueprint.ru /fashion/history/yohji-yamamoto-80 (Дата обращения: 17.09.2024)
15. Пинтерест. URL: https://ru.pinterest.com/pin/280068289 17301850/ (Дата обращения: 17.07.2024)
16. La danza-teatro di Pina Baush attraverso gli abiti di Yohji Yamamoto. URL: http://www.chicstyle.it/la-danza-teatro-di-pina-bausch-attraverso-gli-abiti-di-yohji-yamamoto/ (Дата обращения: 17.07.2024)
17. Пинтерест. URL: https://in.pinterest.com/pin/3588806640 67077761/ (Дата обращения: 07.09.2024)
18. Социальная сеть ВКонтакте. URL: https://vk.com/wall-53020294_2414 (Дата обращения: 09.09.2024)
19. М. Барышкинов в рекламе молодежного бренда. URL: https://leonidluchkin.livejournal.com/78957.html?ysclid=m15fzufh6k 251881490 (Дата обращения: 17.09.2024)
20. Барышников станцевал в рекламе. URL: https://www.sostav.ru/publication/baryshnikov-stantseval-v-reklame-odezhdy-14809.html?ysclid=m15fz404q0746374949 (Дата обращения: 27.08.2024)
21. Михаил Барышников стал лицом рекламной кампании Rag & Bone. URL: https://www.sobaka.ru/fashion/heroes/33304? ysclid=m15fyykhee798798465 (Дата обращения: 17.09.2024)
22. Социальная сеть ВКонтакте. URL: https://vk.com/video-50334704_456243620 (Дата обращения: 07.09.2024)
23. Кляйн К. Танцтеатр Пины Бауш: искусство перевода. Москва, 2021

Маланов Трофим
Бакалавриат. IV курс. Направление подготовки 52.03.01
Хореографическое искусство. Образовательная программа
«Педагогика балета»
Педагог И. А. Пушкина, преподаватель кафедры балетоведения

ДИСЦИПЛИНА «СЦЕНИЧЕСКАЯ (ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ) ПРАКТИКА»: ЗАМЕТКИ ОБ ИСТОРИИ ПРЕДМЕТА

Специальная дисциплина «Сценическая (производственная) практика» в театральных учебных заведениях имеет долгую историю становления и развития. Старейшие балетные школы Европы, начиная с XVIII века, готовили артистов для выступлений в составе профессиональных трупп. Воспитанники с раннего возраста принимали участие в спектаклях, исполняя детские танцы и небольшие ответственные партии в балетах, шедших тогда на сцене. В мемуарах некоторых артистов балета есть воспоминания о том, как они бывали заняты в тех или иных драматических, оперных или балетных спектаклях, получая ни с чем не сравнимый практический опыт выступлений. Сценическая практика всегда связывала этапы обучения классическому танцу в училище с профессиональной деятельностью артистов балета.

Термин «производственная» появился в советское время, когда с 1927 по 1937 годы ленинградское балетное училище называлось техникумом, а трудовые процессы в стране были связаны с коммунистической идеологией, рассматривающей все с точки зрения классовой теории, тотальной индустриализации и промышленного производства. Поэтому при обучении профессии, воспитанники должны были проходить «производственную» практику, работая (репетируя) в балетных залах и показывая итоговый результат своего труда в выступлениях на профессиональной сцене.

В настоящее время в учебных программах Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой сохраняется официальное название «Производственная практика», хотя одновременно в стенах Академии существует специальный отдел «Сценической

практики», который и занимается реализацией содержания учебной программы дисциплины «Производственная практика». Иными словами, конечная цель предмета – сценические выступления учащихся, что является хорошей подготовкой к их будущей производственной (театральной) деятельности, которая продолжится уже в составе профессиональных балетных трупп.

Первые выразительные впечатления об участии воспитанников Петербургской Театральной школы в спектаклях и балетах на сцене Большого (Каменного) театра мы находим в воспоминаниях Е. Панаевой[1]: «Дидло ужасно был смешон, – пишет она – когда стоял за кулисами и следил за танцовщицами и танцорами на сцене. Он перегибался, семенил ногами и вдруг начинал злобно топать такт ногой. А когда танцевали маленькие дети, то он грозил им кулаками, и беда им была, если они путались, составляя группы. Он набрасывался на них за кулисами, как коршун, кого схватит за волосы и теребит, кого за ухо, если кто увертывался от него, то давал пинки, так что девочка или мальчик отлетали далеко»[2].

Ш. Дидло был первым балетмейстером, приглашенным в Петербург в начале XIX века. При его активном участии прошла реформа театрального образования, и танец стал доминирующим предметом в обучении артистов. Дидло готовил танцовщиков для своих многочисленных и разножанровых балетов, поэтому воспитанники училища выходили в его спектаклях регулярно. Фантазия балетмейстера не знала предела, и дети танцевали амуров, птичек, насекомых. Из воспитанников школы он составлял живописные группы весьма разнообразных персонажей мифологии. П. Каратыгин[3] вспоминает один опасный и показательный эпизод своей ученической жизни: «Первый балет, который он начал приготовлять при мне, был “Ацис и Галатея”. <…>. Мне назначено было изображать Меркурия и спускаться с самого верху – честь довольно высокая, но не менее опасная. <…>. На генеральной репетиции меня, раба Божия, нарядили в полный костюм

[1] Авдотья (Евдокия) Яковлевна Брянская (1820–1893) – писательница и мемуаристка, в первом браке Панаева, во втором – Головачева, гражданская жена поэта Н.А. Некрасова.

[2] *Борисоглебский М.* Материалы по истории русского балета. Л., 1938. Т. 1. С. 55.

[3] Каратыгин Петр Андреевич (1805–1879) – представитель знаменитой актерской династии, артист, драматург, педагог, режиссер, мемуарист.

Меркурия; под тюником был у меня корсет с толстым крючком на спине, к нему прикреплялись проволоки, на которых я должен был повиснуть. …я приготовился к своему заоблачному путешествию. Душа бедного Меркурия уходила в пятки… <…>. Я уже был повешен на крючок, меня подняли от полу аршина на три. Как вдруг что-то наверху запищало – и Меркурий ни с места. <…>. Не помню, сколько времени я провисел между небом и землей, но наконец меня сняли с крючка, велели раздеться и сказали, что этого полета вовсе не будет. <…>. Вместо неба потом я попал в воду; мне приказано было одеться тритоном…»[1]

После отъезда Ш. Дидло следующие приглашенные балетмейстеры не забывали занимать детей в своих постановках. Балерина Санкт-Петербургской Императорской труппы второй половины XIX века Е. Вазем[2] на страницах воспоминаний[3], отмечала, что в годы обучения (1857–1867) выходила вместе с одноклассницами в спектаклях Ж. Перро и А. Сен-Леона. Например, ученицей начальных классов участвовала во втором действии балета «Фиаметта»[4] Л. Минкуса, а позже исполняла на сцене школьного театра различные pas de trois и pas de deux. На сцене Большого (Каменного) театра воспитанницы появлялись в нескольких репертуарных балетах, Е. Вазем писала: «В "Фаусте"[5] мы изображали мертвецов, спускавшихся на кладбище с горы. <...> Позднее я играла одного из двух пажей, подносивших на подушке дары Маргарите. <...> Танцевала в балете “Пакеретта”[6], изображая мак в картине “Лето”»[7].

М. Петипа, понимая важность раннего приучения детей к условиям сцены почти в каждом своем балете сочинял хореогра-

---

[1] *Каратыгин П.* Записки. СПб.: Азбука, 2011. С. 65.

[2] Вазем Екатерина Оттовна (1848–1937) – воспитанница Петербургской балетной школы, выпускница 1867 г., балерина Петербургской Императорской труппы.

[3] *Вазем Е.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. СПб.: Планета музыки, 2023. С. 77.

[4] «Фиаметта, или Торжество любви» (1864) – балет в 2 д. 4 карт., муз. Л. Минкуса, балетм. А. Сен-Леон.

[5] «Фауст» (1854) – балет в 3 д., 7 карт., муз. Дж. Паница, балетм. Ж. Перро.

[6] «Пакеретта» (1860) – балет в 3 д, 7 карт., муз Бенуа, Пуни, балетм. А. Сен-Леон.

[7] *Вазем Е.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. СПб.: Планета музыки, 2023. С. 86.

фические номера для воспитанников Императорского театрального училища[1].

Дальнейшим подтверждением регулярного появления в репертуарных спектаклях воспитанников училища служат воспоминания М. Кшесинской[2], которая, рассказывая о годах обучения в Театральном училище писала: «С малых лет мы приучались к сцене, выступали в балетах и видели, как танцуют наши балерины»[3]. Далее М. Кшесинская, воспоминая годы учебы в Театральном училище, пишет о своем участии в спектаклях. Ее ранние впечатления были такими: «Через год после того, как я поступила в училище, я впервые танцевала на сцене Большого театра 30 августа 1881 года в балете "Дон Кихот". Я танцевала со старшей воспитанницей М. Андерсон, которая несмотря на разницу в возрасте, была одного роста со мной. Мы изображали двух марионеток, которых вел за нити огромный великан, как будто управляя ими. Мы исполняли свой танец на пальцах (пуантах). Я никакого страха не испытывала, а только счастье выступать на сцене»[4]. Здесь отметим, что будущие артисты всегда очень серьезно относятся к выходам в спектаклях на большой сцене. Долгие репетиции правильного и музыкального исполнения танцевальных движений, уточнение перемещений по сцене, общей симметрии исполняемых номеров и четких линий в одинаковых позах – все это служит к овладению избранной профессией.

Затем Кшесинская пишет об участии в балете «Конек-Горбунок»[5]: «Я появлялась в картине подводного царства, и роль моя заключалась в том, что я должна была вынуть кольцо из пасти кита. Кольцо я получала до начала спектакля, сама клала его заранее в пасть кита, а потом уже вынимала его во время действия. Хотя это было в конце балета, я все-таки приходила за час до начала представления, боясь опоздать, чтобы получить кольцо и парик»[6]. Заметим, что роль не танцевальна, но выход нужно было

---

[1] См.: Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971.

[2] Кшесинская Матильда Феликсовна (1872–1971) – русская балерина, в Мариинском театре (1890–1904; потом как приглашенная артистка).

[3] *Кшесинская М.* Воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр. 1992. С.25.

[4] Там же.

[5] «Конек-Горбунок» (1864) – балет в 4 актах, муз. Ц, Пуни, балетм. А. Сен-Леона.

[6] *Кшесинская М.* Воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр. 1992. С. 17.

подготовить, а это уже ответственность и осознание необходимости продумать все нюансы.

Тамара Карсавина[1], балерина Мариинского театра и звезда парижских «Русских сезонов» и труппы «Русский балет Дягилева» пишет в воспоминаниях о своем участии в школьном спектакле «Тщетная предосторожность»: «Я танцевала в кордебалете вместе с другими младшими воспитанницами. <...> Четверо из нас исполняли небольшой танец и считали это большой для себя честью»[2].

До революции был накоплен богатый и определенный опыт подготовки воспитанников Театрального училища для выхода в репертуаре Императорских Большого (Каменного) и Мариинского театров. Такая практика служила зримым подтверждением обученности учащихся к выпуску на сцену. Будущие артисты уже знали спектакли и музыку балетов, видели мастеров на сцене и, таким образом, учились у них.

На протяжении XX века хореографию специально для детей создавали такие балетмейстеры как К. Голейзовский, В. Вайнонен, Л. Якобсон, В. Варковицкий, Ю. Григорович, Г. Майоров. Все перечисленные мастера получили профессиональное обучение, поэтому понимали важность ранней сценической практики для детей. Будущего артиста нужно растить в непосредственной близости к сцене, чтобы у воспитанников была регулярная возможность показывать полученные и отработанные в классах знания и навыки. И одновременно наблюдать работу тех, кто составляет лучшие творческие силы на балетной сцене.

Опыты по созданию программы обучения предмету «сценическая практика» относятся к 1930-м годам, когда хореографическое образование встало на путь научного осмысления. Проект краткой программы по изучению танцевальных партий классического и текущего репертуара был опубликован в сборнике учебных программ Ленинградского государственного хореографического техникума. Авторами-составителями программы стали А. Я. Ваганова, В. И. Пономарев и Б. В. Шавров, в нее вошли

---

[1] Карсавина Тамара Платонова (1885–1978) – русская балерина; танцевала в Мариинском театре (1902–1918), в труппе С. П. Дягилева (1909–1929).

[2] *Карсавина Т.* Театральная улица. Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2004. С. 78.

фрагменты из балетов «Эсмеральда», «Корсар», «Конек-Горбунок», «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Павильон Армиды» и т. д.[1]

Еще более внимательно к регламентации проблем сценической (производственной) практики подошли в послевоенное время, когда в 1947 году Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР было утверждено Положение о сценической практике в хореографических училищах. Согласно этому документу, была установлена норма участия обучающихся в спектаклях театров оперы и балета: не более пяти спектаклей в месяц для учащихся младших и средних классов и не более шести спектаклей для обучающихся в старших классах[2].

За годы развития балетного театра в советский период репертуар сценической практики в профессиональных школах невероятно вырос, давая прекрасную возможность обучающимся на деле проявлять свои навыки и умения, полученные в балетных классах. Практика участия воспитанников в театральном репертуаре, обширный перечень концертных номеров, танцевальных композиций, а также полноценных спектаклей для выступлений на школьной сцене и на сцене профессиональных балетных театров – все служит для полного всестороннего овладения профессией и мастерством артиста балета.

---

[1] Учебные программы Ленинградского государственного хореографического техникума / под ред. Е.И. Чеснокова. Л., 1936. С. 60–63.

[2] *Филановская Т. А.* История хореографического образования в России: учебное пособие. СПб.: Планета музыки, 2020. С. 224.

СОДЕРЖАНИЕ

АЛЬМАНАХ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ КАФЕДРЫ БАЛЕТОВЕДЕНИЯ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ

ВОСЬМОЙ ВЫПУСК

Кафедра балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой
Ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе
Составитель и научный редактор Л. И. Абызова

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

Адрес издательства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой:
191023, РФ, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, д. 2.
http://www.vaganovaacademy.ru, e-mail: science@vaganovaacademy.ru

Подписано в печать . .2024.
Формат 70×100 1/16. Усл. печ. л. 10. Заказ № 1255.
Тираж 150 экз.

Отпечатано в ООО «Мульти7».
Юридический адрес: 199397, г. Санкт-Петербург, вн. тер. г. муниципальный округ
Остров Декабристов, ул. Кораблестроителей, д. 46, к. 1, литера Б, кв. 261